Die wahren Grundsätze
zum
Gebrauch der Harmonie,

darinn deutlich gezeiget wird,

wie alle möglichen Accorde aus dem Dreyklang und dem wesentlichen Septimenaccord, und deren dissonirenden Vorhälten, herzuleiten und zu erklären sind,

als ein Zusatz

zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik,

von

Johann Philipp Kirnberger,
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preussen Hofmusikus.

Berlin und Königsberg,
bey G. J. Decker und G. L. Hartung, 1773.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorbericht.

Der erste Theil meiner Kunst des reinen Satzes hat einen Brief veranlasset, worinn ich ersuchet werde, eine gewisse bekannte Bachische Fuge auf eben die Art, als in gedachtem Werke p. 248. u. f. mit einer andern von meiner Arbeit, geschehen ist, auf ihre simpeln Grundaccorde zurück zuführen. Der Verfasser dieses Schreibens ist einer der ersten unserer gründlichen Tonsetzer (*), und sein Beyfall ist mir zu werth, als daß ich sein Ansuchen nicht als eine Aufforderung eines ganzen musikalischen Publikums hätte ansehen und demselben sogleich willfahren sollen. Indessen, so leicht mir diese Arbeit nach meinen Grundsätzen von der Harmonie auch gewesen seyn würde, und so angenehm es mir auch immer seyn mag, die tiefen harmonischen Kenntnisse des erhabenen Verfassers dieser Fuge bey allen Gelegenheiten zu offenbaren; so nothwendig schien es mir doch auch, dieselbe mit gewissen Erörterungen zu begleiten, aus denen die Gründe meines Verfahrens erkannt, und die Sache an sich selbst gegen alle Einwendungen in Sicherheit gestellet würde. Dies nöthigte mich nun freylich, wenn ich so reden darf, mein ganzes Glaubensbekenntniß von der Harmonie abzulegen,

(*) Herr Hoffmann, Organist an der Hauptkirche zu Mar. Magdal. in Breslau.

und besonders die Lehre von den Grundaccorden nach meiner Art systematisch aus einander zu setzen. Rameau hat diese Lehre mit so vielen Ungereimtheiten angefüllt, daß man sich billig wundern muß, wie dergleichen Extravaganzen unter uns Deutschen haben Glauben, ja Verfechter finden können, da wir doch beständig die größten Harmonisten unter uns gehabt, deren Art mit der Harmonie umzugehen, gewiß nicht nach Rameaus Lehrsätzen zu erklären war. Man gieng hierinn so weit, daß man lieber einem Bach die Gründlichkeit seines Verfahrens in Ansehung der Behandlung und Fortschreitung der Accorde absprechen, als zugestehen wollte, daß der Franzose habe fehlen können. Wer sich mit den Rameauischen Lehrsätzen bekannt gemacht hat, wird in der Folge dieses Werks bald bemerken, wie sehr die meinigen davon abgehen, und welche von beyden die Entstehung und Behandlung der Accorde am natürlichsten und einfachsten erklären. Ich schmeichle mir, in diesem Werkchen alle harmonische Schwierigkeiten ganz leicht aufgelöset, und überhaupt alle Werke unserer größten Harmonisten verständlich gemacht, und gezeiget zu haben, woran man die schlechten Harmonisten erkennen könne. Dieser Nutzen allein würde mich schon zu dem Entschlusse gebracht haben, diese wenige Bogen als eine Zugabe meiner Kunst des reinen Satzes beyzufügen, wenn der Einfluß, den die Einsicht in den Grundharmonien in den vielstimmigen reinen Satz selbst hat, nicht offenbar wäre.

Die

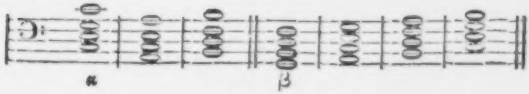
Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie.

§. 1.

Die ganze Harmonie besteht nur aus zween Grundaccorden, die der Ursprung aller andern Accorde sind, und auf denen sich alles, was nach dem reinen Satz gesetzt ist, zurückführen läßt; diese sind:

α) der consonirende Dreyklang, der entweder hart, oder weich, oder vermindert ist; und

β) der dissonirende wesentliche Septimenaccord, der viererley Zusammensetzungen fähig ist: entweder besteht er aus der kleinen Septime mit der reinen Quinte und großen, oder kleinen Terz; oder mit der falschen Quinte und kleinen Terz; oder aus der großen Septime mit der reinen Quinte und großen Terz.



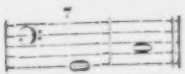
§. 2.

Von diesen Grundaccorden ist immer die vorhergehende an Harmonie vollkommener, als die darauf folgende. So ist der harte Dreyklang der vollkommenste; der verminderte hingegen der unvollkommenste consonirende Grundaccord: und der Accord der kleinen Septime mit der reinen Quinte und großen Terz ist der vollkommenste, der Accord der großen Septime hingegen der unvollkommenste dissonirende Grundaccord. (1)

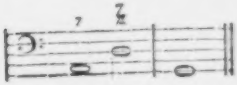
§. 3.

Jeder wesentlich zu diesen Grundaccorden gehörige Ton kann versetzt, d. i. zur Baßnote gemacht werden. Da nun ein jeder Accord von dem untersten Ton desselben seine Bestimmung erhält, so entstehen aus dieser Versetzung verschiedene andere an Gestalt und Kraft von ihren Grundaccorden unterschiedene Accorde, die alsdenn versetzte oder verwechselte Grundaccorde sind, deren Grundbaß

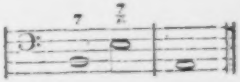
(1) Der Beweis davon ist dieser; die Fortschreitung des ersten Septimenaccordes führt unmittelbar zu dem Dreyklang der Tonica, der von demselben auf dessen Dominante vorbereitet wird, und bewürkt sodann eine völlige Ruhe:



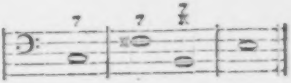
Der zweyte Septimenaccord ist weniger vollkommen, weil die Fortschreitung desselben nicht unmittelbar auf den Dreyklang einer Tonica, sondern erst auf dessen Dominante geschehen kann; führt aber zu einer Durcadenz:



und ist daher vollkommener, als der dritte Septimenaccord, der auf eben die Art zu einer Mollcadenz führet:

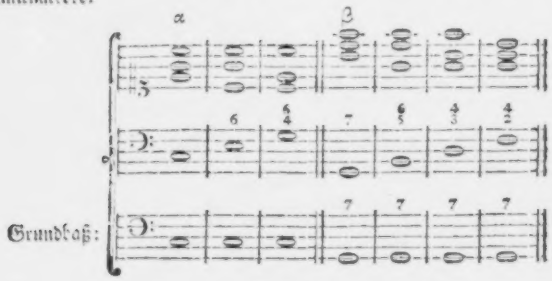


Der vierte Septimenaccord hat noch eine Fortschreitung mehr nöthig, um uns in Ruhe zu setzen,



und ist daher der unvollkommenste von allen.

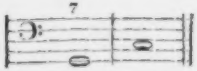
daß derselbe ist. So giebt der Dreyklang in der Verwechslung den Sexten- und Quartsextenaccord α); und aus der Verwechslung des Septimenaccordes entstehen der Quintsexten- Terzquarten- und Secundenaccord β). Die Grundharmonie von den erstieren ist der Dreyklang; und von den letztern der wesentliche Septimenaccord.



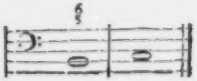
§. 4.

Diese aus der Verwechslung entstandenen Accorde, sind in Absicht der Behandlung mit ihren Grundaccorden völlig einerley: An Vollkommenheit der Harmonie aber stehet einer dem andern nach. So ist nemlich der Grundaccord selber der vollkommenste; die erste Verwechslung weniger; die zweyte noch weniger, als die erste, und die dritte wiederum weniger vollkommen, als die vorhergehenden. (2) Diese verschiedenen Grade der harmonischen Vollkommenheit,

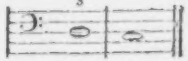
(2) Denn mit



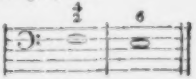
geschiehet die vollkommenste harmonische Schlußcadenz;



setzt weniger in Ruhe;



noch weniger; und



am allerwenigsten; weil wegen der Auflösung

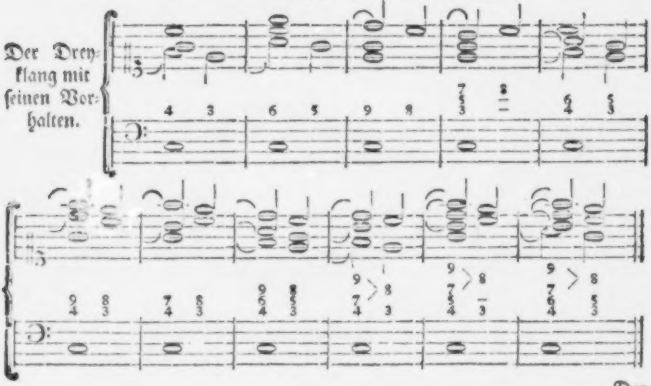
menheit, sowol der Grundaccorde an sich selbst (§. 2.), als deren Verwechslungen, wenn man noch hiezu erwäget, daß jedweder Accord bey unverändertem Basse drey verschiedene Lagen hat, die wiederum eine für der andern mehr oder weniger würksam sind, bewürken in der Harmonie eine wunderbare Mannigfaltigkeit, die einen großen Einfluß in den musikalischen Ausdruck hat, und ohne welche die Musik allen Reiz verlieren würde.

§. 5.

In der Fortschreitung von einem Accord zum andern, kann jeder zu obigen Accorden gehörige Ton, in welcher Stimme er auch liege, entweder einzeln, oder mit andern zugleich, von oben oder unten durch einen vorhergehenden Ton aufgehalten werden, der alsdenn dissoniret, und bald darauf in seine wesentliche Lage treten, oder resolviren muß. Hieraus entstehen eine Menge dissonirender Accorde, deren Resolution in demselben Grundaccorde geschiehet, von dem sie, wie Vorhälte, anzusehen sind. Man sehe die brauchbarsten davon in folgenden zwey Tabellen.

I. Tabelle des vorgehaltenen Dreyklanges.

Der Dreyklang mit seinen Vorhalten.



Der

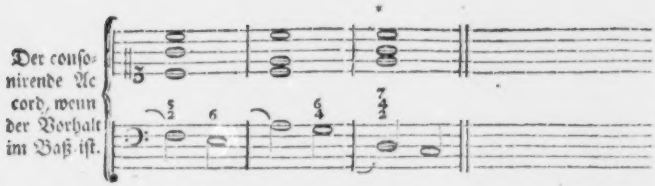
lösung der Septime vom Grundtone, die bey dem Secundenaccord im Baße liegt, und einen Grad unter sich treten muß, statt der Tonica, die nothwendig am

Schluß

Der Sextenaccord mit seinen Vorhalten.

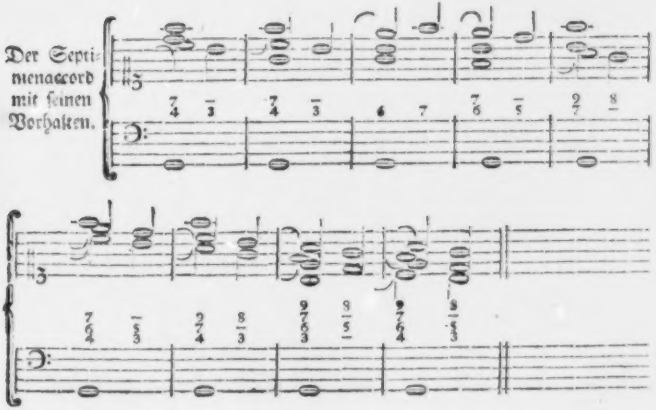
Der Quartsextenaccord mit seinen Vorhalten.

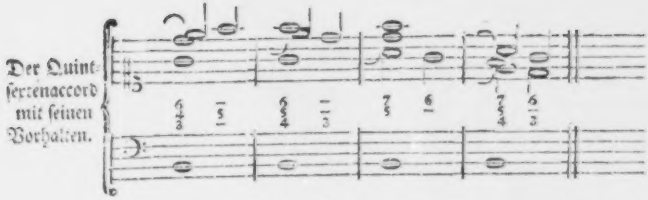
Schluß im Baße stehen muß, dessen Terz mit dem Sextenaccord vernommen wird, womit kein Schluß bewerkstelliget werden kann.

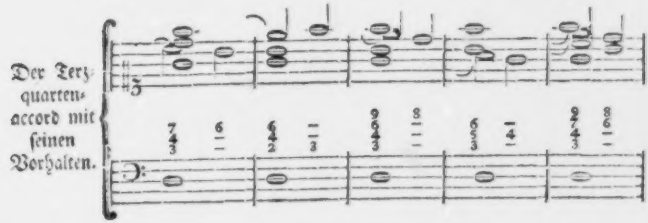


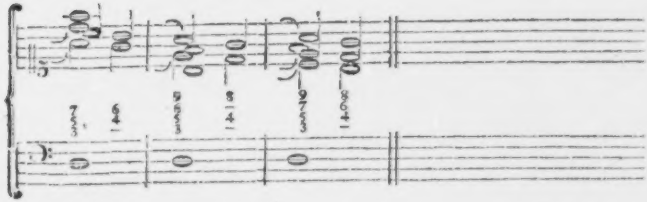
Von allen diesen dissonirenden Accorden ist C mit dem harten Dreyklang der Grundaccord. Der mit einem * bezeichnete Secundquartseptimenaccord, wo der Vorhalt als None vom Grundtone im Baß liegt, wird von großen Harmonisten selten und mit Behutsamkeit gebraucht. Auf eben diese Art können der weiche und verminderte Dreyklang und ihre Verwechslungen vorgehalten werden: doch sind bey dem verminderten Dreyklang einige von diesen Vorhalten weniger brauchbar, als andere.

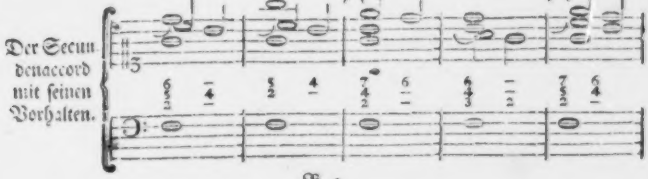
II. Tabelle des vorgehaltenen Septimenaccordes.

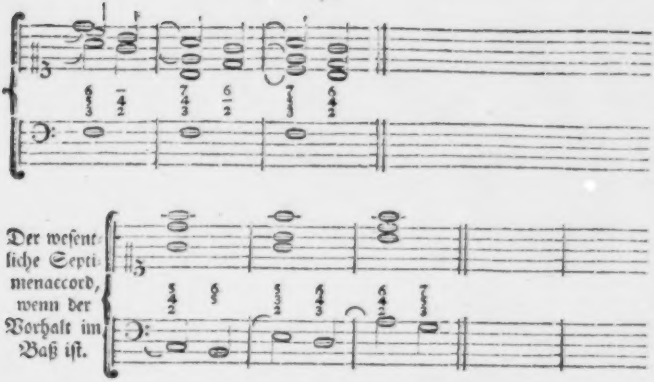



Der Quintsextenaccord mit seinen Vorhalten.


Der Terzquartenaccord mit seinen Vorhalten.




Der Secundenaccord mit seinen Vorhalten.

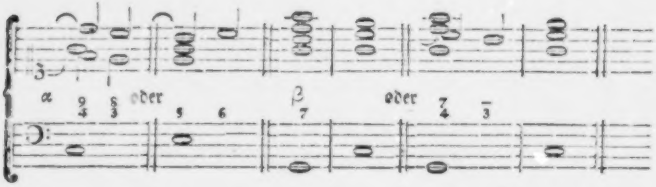


Der Grundbaß von diesen Accorden ist G mit dem wesentlichen Septimenaccord. Jeder kann die Vorhalte von den unvollkommenern Septimenaccorden und ihren Verwechslungen auf eben diese Art, sowol in der Dur- als Moll-Tonart, leicht selbst aussetzen, wodurch denn die natürliche Entstehung und Behandlung aller dissonirenden Accorde von den einfachsten bis zu den fremdesten, wovon man hin und wieder in guten harmonischen Stücken Beyspiele antrift, deren Auflösung vielen ein Räthsel geblieben ist, deutlich und zugleich ihre Anzahl und die Gränze, außer welcher kein Accord mehr existiren kann, angegeben und festgesetzet wird.

§. 6.

Alle auf solche Art durch Vorhälte entstehende Dissonanzen werden von uns zufällige genennet, um sie von der Dissonanz der Septime, die wir die wesentliche nennen, zu unterscheiden. Jene dissoniren am meisten gegen den Ton, an dessen Stelle sie stehen, und ihre vollkommenste Resolution geschiehet über eben denselben Baß in den Grundaccord α: die wesentliche Septime hingegen dissoniret nicht deswegen, weil sie an die Stelle einer Consonanz gesetzt worden; sondern darum, weil sie den consonirenden Intervallen beygefuget worden, da sie denn die consonirende Harmonie des Dreyklanges zerstöhret, wenigstens sehr unvollkommen,

kommen macht. Sie kann deswegen, weil sie keines andern zu demselben Baßton gehörigen Tones Stelle vertritt, auch nicht über denselben Grundbaß resolviren, sondern macht die absolute Folge einer ganz andern Harmonie zu ihrer Resolution nothwendig β. Hierum besteht der Unterschied der zufälligen von der wesentlichen Dissonanz.



Die Quarte bey dem letzten Exempel ist ein Vorhalt der Terz, und resolvirt über eben dieselbe Baßnote, daher ist sie zufällig: die Septime hingegen kann erst auf die folgende Harmonie resolviren, daher ist sie wesentlich.

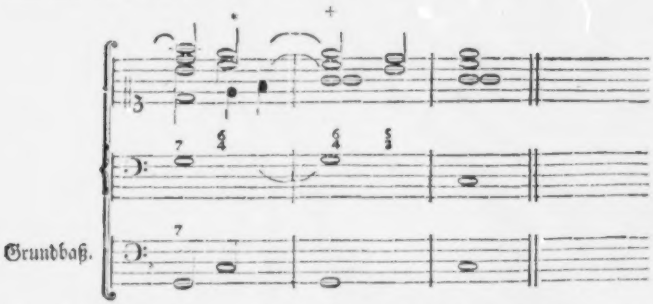
§. 7.

Die wesentliche Dissonanz kann sowol auf einem guten als schlechten, die zufälligen aber nur auf einem guten Taktglied allein vorkommen.

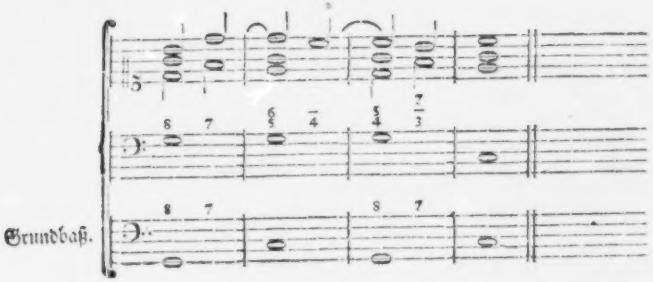
§. 8.

Aus dem vorhergehenden erhellet, daß alle Intervalle, auch die ursprünglich consonirend sind, zufällige Dissonanzen werden können, wenn sie Vorhälte vor denen zu dem Grundaccord erforderlichen Tönen sind. Daher giebt es auch zweyerley Quartsextenaccorde, nemlich der consonirende, der die zweyte Verwechslung des Dreyklanges ist, und der dissonirende, wo die Sexte ein Vorhalt vor der Quinte, und die Quarte ein Vorhalt vor der Terz ist, die daher wegen der verschiedenen Grundharmonie und der daraus entstehenden verschiedenen Behandlung wohl von einander zu unterscheiden sind. Ihre vornehmsten Unterscheidungskennzeichen sind folgende:

Bey dem dissonirenden Quartsextenaccord kann allemal die Quinte statt der Sexte, und die Terz statt der Quarte angeschlagen werden; bey dem consonirenden findet dieses nicht statt. Z. E.



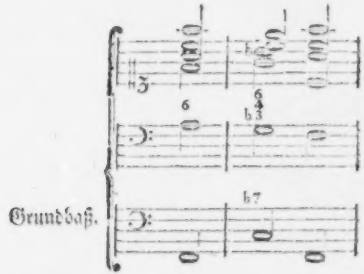
Hier ist bey dem Quartsextenaccorde des ersten Taktes * statt der Sexte keine Quinte anzuschlagen möglich; daher ist er consonirend, und hat die Unterquinte vom Baßton mit dem Dreyklang zum Grundaccord. Diese consonirende Quarte kann, weil sie die Octave des Grundtones ist, wie alle übrigen consonirenden Intervalle frey eintreten, auch verdoppelt werden; sie kann als die Auflösung einer vorhergehenden Dissonanz vorkommen, wie hier:



Sie

Sie kann, da sie eine Consonanz ist, sowol auf einem guten als schlechten Taktheile angebracht werden, und ohne Zwang auf- oder unterwärts in andere Töne fortschreiten. Hingegen ist im obigen Exempel der Quartsertenaccord des zweyten Taktes + dissonirend, weil statt der Serte die Quinte angeschlagen werden kann, deren Vorhalt jene ist, und worinn sie resolviren muß: die Quarte steht hier statt der Terz, und muß in dieselbe resolviren. Der Baßton dieses dissonirenden Quartsertenaccordes ist der wahre Grundton mit dem Dreyklang. Da bey diesem Accord sowol die Quarte als Serte zufällige Dissonanzen sind, so können sie weder frey eintreten, noch verdoppelt werden, noch anders als auf einem guten Taktheile vorkommen, sondern sind mit allen andern zufälligen Dissonanzen denselben Regeln unterworfen.

Der consonirende Quartsertenaccord verträgt oft die kleine Terz des Baßtones, die die wesentliche Septime des Grundtones ist, neben sich, wie in folgendem Exempel:



Grundbaß.

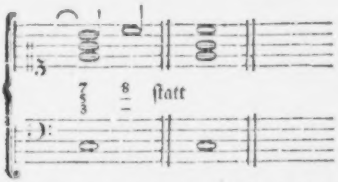
Bey dem dissonirenden Quartsertenaccorde findet diese Terz niemals statt. Wer ein Gefühl von einer richtigen Fortschreitung der Grundharmonie hat, darf nur auf den Grundbaß Acht geben, um den dissonirenden von dem consonirenden Quartsertenaccorde sogleich zu unterscheiden. Und damit wäre des ewigen Streitens, ob die Quarte con- oder dissonirend, ob sie bald eine Quarte, bald eine Undecime sey, worüber so viele Federkriege mit unaussprechlicher Lieblosigkeit geführet, und dennoch nichts entschieden worden, endlich einmal ein Ende gemacht.

§. 9.

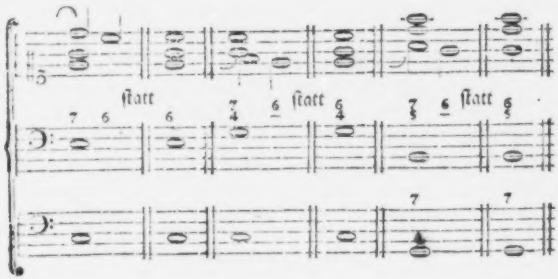
§. 9.

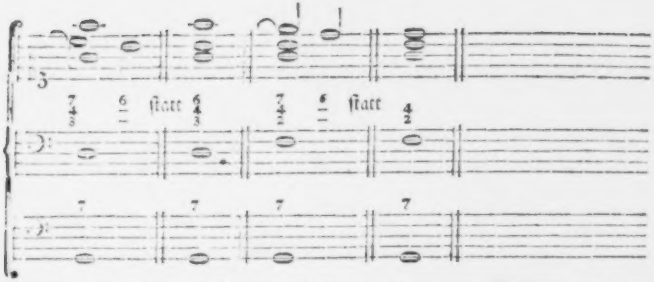
Der Unterschied der zufälligen Septime, die entweder ein Vorhalt der Octave oder der Serte ist, und der wesentlichen Septime, dessen Accord der selbstständige Grundaccord ist, wird aus folgendem erkannt:

Die zufällige Septime, die ein Vorhalt der Octave ist, ist allemal groß, weil sie das Subsemitonium modi wird, und tritt bey ihrer Resolution einen halben Ton über sich in die Octave des Grundtones, wie hier:



Die kleine Septime kann daher niemals ein Vorhalt der Octave seyn, wohl aber der Serte. Daher muß bey jedem Septimenaccord darauf Acht gegeben werden, ob nicht nach der Septime die Serte über eben denselben Baß nachgeschlagen werde, wenigstens statt ihrer angeschlagen werden könne; denn wo dieses statt findet, ist die Septime zufällig, und wird in Ansehung des Grundaccordes für eine Serte angesehen; wo dieses aber nicht angehet, ist sie wesentlich. Man sehe folgende Exempel:

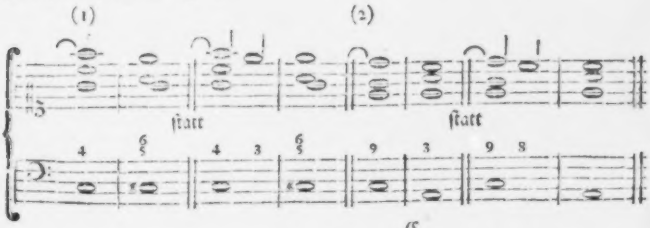


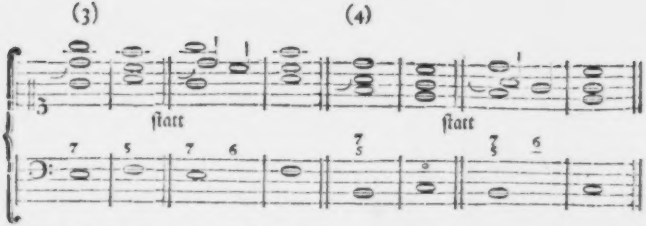


Bey allen diesen Exempeln steht die zufällige Septime statt der Serte, die statt ihrer angeschlagen werden kann, und worinn ihre Resolution über denselben Baßton geschiehet; außer dieser zufälligen Septime findet sich bey den letzten drey Exempeln zugleich die wesentliche Septime, nemlich F vom Grundbaß, an dessen statt ein anderes Intervall über denselben Baßton weder an- noch nachschlagen kann, sondern zu ihrer Resolution wird eine ganz andere Harmonie erforderlich. Dadurch unterscheiden sich beyde Septimen aufs deutlichste, und bestimmen die einer jeden zukommenden Grundharmonie so einleuchtend, daß man sie gar nicht verfehlen kann.

§. 10.

Es ist vorher gesagt worden, daß die Resolution der zufälligen Dissonanzen am natürlichsten auf denselben Baßton geschehe, sie kann aber auch erst auf einer folgenden Harmonie geschehen; dadurch erhalten sie das Ansehen, als ob sie wesentlich wären. Z. E.





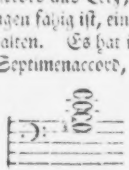
Solche Verzögerungen der Resolution können in der Grundharmonie keine Veränderung bewürken. Nach dem, was von den Eigenschaften der zufälligen Dissonanzen gesagt ist, erkennet man bald, daß bey dem ersten Exempel die Quarte statt der Terz, bey dem zweyten die None statt der Octave, und bey dem dritten und vierten die Septime statt der Serte steht, und Vorhälte sind, deren Resolution, statt über denselben Baßton zu geschehen, bis auf die folgende Harmonie verzögert wird, folglich bey den drey ersten Exempeln der Dreyklang von C, und bey dem letzten der wesentliche Septimenaccord von G zum Grunde liege. In Ansehung der Septime, die in solchen Fällen einige Schwierigkeit machen konnte, hat man hauptsächlich darauf Acht zu geben, ob statt ihrer die Serte angeschlagen werden könne, wie schon in vorhergehenden Paragraphen gelehret worden. Wir merken hiebey an, daß solche Aufhaltungen der Resolution der zufälligen Dissonanzen auf eine folgende Harmonie nicht statt finden können, es sey denn, daß diese den Ton, in welchen die Resolution geschieht, vertrage.

§. 11.

Wenn bey dem wesentlichen Septimenaccord die None vor der Octave vorgehalten wird, und ihre Resolution erst auf der folgenden Harmonie geschiehet, wie hier:

so

so bleibt nach Wegnehmung des Baßtones ein Septimenaccord übrig, der, da er wie der wesentliche Septimenaccord aus Terz, Quint und Septime zusammengesetzt und derselben Verwechslungen fähig ist, einige verleiten könnte, ihn für einen selbstständigen Grundaccord zu halten. Es hat in der That Systematiker gegeben, die besonders den verminderten Septimenaccord,



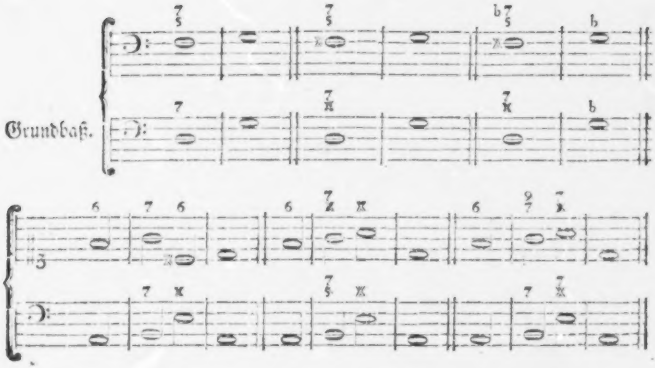
der wegen seines schönen Verhältnisses von lauter über einander zusammengesetzten kleinen Terzen dem Ohre angenehm und leicht zu fassen ist, auch daher von den Harmonisten nicht allemal, wie die übrigen Dissonanzen vorbereitet, sondern frey angeschlagen, und erst auf die folgende Harmonie resolviret wird, Eigenschaften eines Grundaccordes haben anerkennen wollen, und ihn auch, wiewol ohne Grund, dafür erkläret haben. Andere, die das Unzulängliche dieser Erklärung eingesehen, haben zwar die Unterterz der Baßnote von diesem Accord zum Grundton festgesetzet; doch haben sie auf einer andern Seite gefehlet, indem sie ihn für einen selbstständigen Septnonenaccord und Grundaccord angenommen haben. Beydes ist irrig. Denn, nur eins zu erwähnen; im ersten Falle kann die Septime, ohne der Harmonie zu schaden, über denselben Baß in die Sexte gehen, ja die Sexte kann statt ihrer angeschlagen werden; im zweyten Falle hat es mit der None dieselbe Bewandniß, an dessen statt die Octave gehöret werden kann: dieses aber streitet gegen das Wesen eines Grundaccordes, der so beschaffen seyn muß, daß gar keine wesentliche Veränderung an seinen Intervallen, indem eines für das andere genommen werden kann, muß möglich seyn können. Nach unserer gegebenen Erklärung von den zufälligen Dissonanzen und deren bis auf die folgende Harmonie verzögerten Resolution folgt ganz natürlich, daß dieser Septimenaccord, den wir zum Unterschiede des wesentlichen Grundaccordes den uneigentlichen nennen wollen, er mag nun vermindert oder nicht vermindert seyn, zwar ein Septnonenaccord von dem Grundton, nemlich von der Unterterz des Baßtones sey; aber da die None eine zufällige Dissonanz und ein blosser Vorhalt der Octave ist, dessen Resolution erst auf der folgenden Harmonie geschiehet, im Grunde nichts anders, als unser wesentlicher Septimenaccord seyn könne, und auch in der That nichts anders ist. Dieses ist aus folgenden Exempeln deutlich zu ersehen:

statt oder

Grundbass.

statt oder

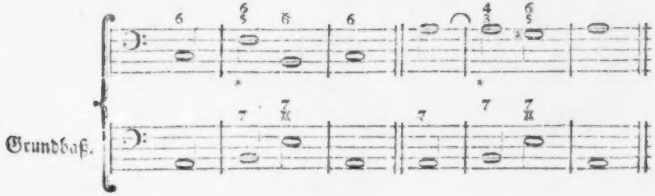
Nimmt man die zufällige Septime vor der Sexte weg, so bleibt der Quintsextenaccord, als die erste Versetzung des wesentlichen Septimenaccordes übrig, woraus man auch sogleich die Behandlung dieses uneigentlichen Septimenaccordes erkennet: denn da der Baßton von dem Quintsextenaccord am natürlichsten um einen Grad über sich in den Dreyklang oder dessen Verwechslungen tritt, so muß auch der uneigentliche Septimenaccord dieselbe Fortschreitung haben, welches die Erfahrung auch bestätiget. Hingegen ist diese Fortschreitung dem wesentlichen Septimenaccorde gar nicht natürlich. Daher ist in folgenden Exempeln der Septimenaccord uneigentlich, und hat die Unterterz des Baßtones mit dem wesentlichen Septimenaccord zum Grunde.

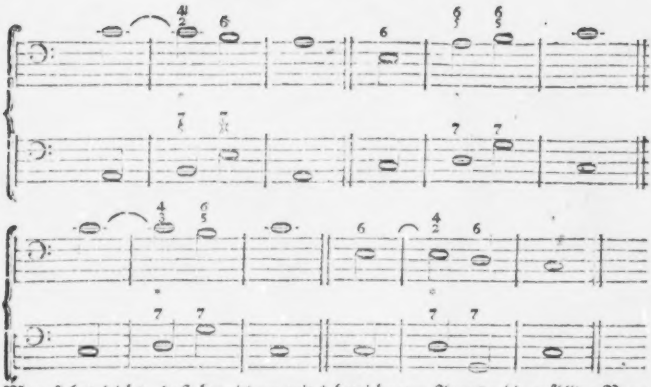


In dem letzten Exempel folgt auf den uneigentlichen der wesentliche Septimenaccord, dessen Baßton eine ganz andere Fortschreitung hat, und daher mit jenem gar nicht verwechselt werden kann.

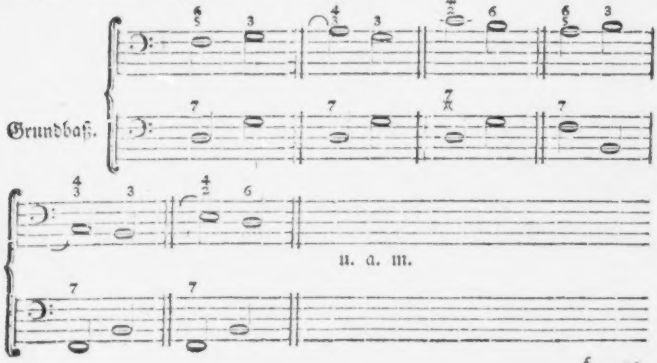
§. 12.

Eben so verhält es sich auch mit den Verwechslungen des uneigentlichen Septimenaccordes; ihre Fortschreitungen sind von denen des wesentlichen Septimenaccordes ganz verschieden. Daher wenn man die vorhin gegebene Erklärung auch auf die Verwechslungen dieses Septimenaccordes anwendet, wird man die wahre Grundharmonie in folgenden Exempeln nicht verfehlen können.





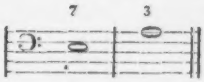
Man siehet leicht, daß bey jedem mit * bezeichneten Accorde die zufällige None vom Grundbaß statt der Octave steht, und daß alle diese Accorde Verwechslungen des uneigentlichen Septimenaccordes sind, die, wenn sie Verwechslungen des wesentlichen Septimenaccordes wären, eine ganz andere Fortschreitung haben müßten, wie aus folgenden Beyspielen erhellet.



§. 13.

§. 13.

Wer eine natürliche Fortschreitung der Harmonie von einer unnatürlichen zu unterscheiden im Stande ist; und dieses wird bey denen vorausgesetzt, die die Auflösung aller Accorde in ihre wahren Grundaccorde völlig verstehen wollen; dem wird es nach diesen Erklärungen etwas leichtes seyn, die Behandlung der verschiedenen Septimenaccorde genau zu erkennen, und die richtigen Grundaccorde davon angeben zu können, wenn nur dabey sowol auf die vorhergehende als folgende Harmonie Acht gegeben wird. Ohne dem aber wird man nicht allezeit wissen können, ob die Septime zufällig oder wesentlich, ob statt ihrer die Sexte angeschlagen werden könne, oder nicht. Jedweder Septimenaccord, der auf eine folgende Harmonie führt, ist entweder die Grundharmonie selbst, oder er hat die Unterterz vom Baßtone mit dem wesentlichen Septimenaccord zum Grunde. Der verminderte Septimenaccord kann gar nicht auf zweyerley Weise angesehen werden, sondern die Septime steht allezeit statt der Sexte, und hat daher allezeit die Unterterz vom Baßtone zum Grunde; eben dieses gilt von den Verwechslungen dieses Accordes, die von allen andern Verwechslungen der Septimenaccorde am kenntbarsten sind, und in Ansehung ihrer Grundharmonie nicht die geringste Schwierigkeit machen können. Hingegen bey folgendem Exempel

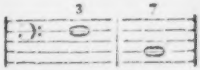


findet sowol eine als die andere Grundharmonie bey dem Septimenaccorde statt. Siehet man aber auf die vorhergehende Harmonie, und das Exempel steht so:

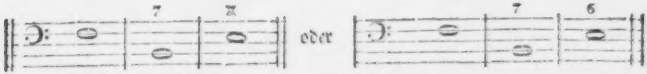
so erkennet man, daß im ersten Falle die Septime statt der Sexte stehe, und ihre Resolution bis auf die folgende Harmonie verzögere, folglich die Unterterz vom Baßtone, nemlich C mit dem Dreyklange zum Grunde habe; und daß im andern Falle die Septime wesentlich, und der Accord die Grundharmonie selbst sey.

Ein

Ein anderes Exempel, wo der Accord der Septime sowol wesentlich als uneigentlich seyn kann:



Giebt man nun auf der folgenden Harmonie Acht, und man findet:



so erkennet man ohne Schwierigkeit, daß die Septime im ersteren Falle wesentlich, im andern aber zufällig sey, und daß in vollstimmigen Sachen bey dem ersten Exempel der verminderte Dreyklang von H, und bey dem zweyten der harte Dreyklang von G, als die Grundaccorde von beyden Exempeln mit der Septime, verdoppelt werden müssen. Eben so erkennet man auch die Verwechslungen dieser Septimenaccorde aus der vorhergehenden oder folgenden Harmonie, und bestimmt ihre wahren Grundaccorde.

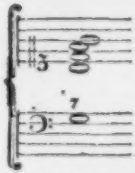
§. 14.

Da der wesentliche Septimenaccord auf der Dominante einer Tonica der vollkommenste dissonirende Accord (§. 4.) und daher dem Ohre eben so faßlich, als der Dreyklang ist, so ist die Vorbereitung dieser Septime nicht allemal nothwendig, sondern sie kann oft frey anschlagen, auch wenn die Octave in dem vorhergehenden Accord nicht gelegen hat; nur muß im letztern Fall in Acht genommen werden, daß beyde Intervalle nicht neben einander als Secunde vernommen werden, weil der Accord dadurch an der Deutlichkeit verliert. Daher kommt es bey der Zusammensetzung aller dissonirenden Accorde, zumal wenn sie vielstimmig sind, hauptsächlich auf eine geschickte Vertheilung der Intervalle an, damit sie dem Ohre faßlich klingen. Jeder dissonirende Accord kann angesehen werden, in so fern die darinn enthaltene Dissonanz gegen die Grundharmonie dissoniret, und in so fern die Intervalle, aus denen er zusammengesetzet ist, gegen sich con- oder dissoniren. Je mehr Dissonanzen gegen die Grundharmonie in ihm enthalten sind, je mehr ist nöthig, daß die Intervalle gegen sich consoniren, und wo dieses nicht überall angeht, müssen die Dissonanzen wenigstens so geordnet seyn, daß jede für sich gehöret werden kann, nemlich, sie müssen aus einander liegen und sich nicht weiter als bis auf eine kleine Terz nähern. Kann der Accord so

zusam-

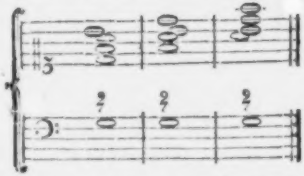
zusammengesetzt werden, daß jedes Intervall mit seinem nächsten consonirt, so ist er am faßlichsten; stehen aber in der Zusammensetzung Secunden neben einander, so wird er unverständlicher, und je unverständlicher, je mehr und je näher sich diese Secunden sind. Daher kann sogar die zufällige None, wenn sie mit der wesentlichen Septime von der Dominante verbunden ist, in dieser consonirend zusammengesetzten Lage

ohne Vorbereitung anschlagen und oft besser verstanden werden, als die Octave selbst, wenn sie in der Zusammensetzung gegen die Septime eine Secunde ausmacht, wie hier:

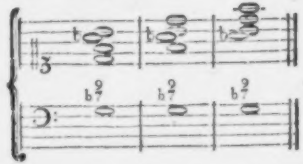


Aus dieser Ursache vertragen nicht allein viele dissonirende Accorde entweder gar keine, oder doch nicht alle Versetzungen, je nachdem mehr oder weniger Dissonanzen in ihm enthalten sind, die nicht unter sich consonirend zusammengesetzt werden können; sondern auch die Lagen eines und eben desselben Accordes oder dessen Verwechslungen sind über denselben Baß aus eben dieser Ursache nicht von gleicher Güte, sondern faßlicher und brauchbar, oder unverständlicher und unbrauchbar. Ueberhaupt sind die Accorde, wo eine zufällige Dissonanz im Baße liegt, am allerwenigsten brauchbar, bey denen die vom Grundbaß consonirenden Intervalle gegen den Baßton zu Dissonanzen werden, die ohne Resolution fortschreiten. In dem vorhin angeführten Septnonenaccord sind zwey Dissonanzen enthalten, nemlich die wesentliche Septime und die zufällige None; außerdem befinden sich in diesem Accord noch drey dissonirende Secunden, nemlich von der

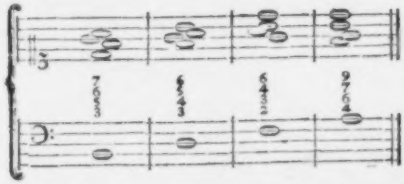
Septime zur Octave, von der Octave zur None, und von der None zur Decime oder der Terz; dennoch klingt der Accord in der obigen Lage sehr faßlich, weil die Intervalle in lauter über einander gesetzten consonirenden Terzen vertheilt sind: Hingegen ist dieser nemliche Accord in folgenden Lagen unverständlicher:



weil außer den vorerwähnten Dissonanzen noch eine Secunde in der Zusammensetzung vernommen wird, wodurch dem Ohre zu viel geschiehet. Wird diese Secunde um einen halben Ton weiter aus einander gesetzt, so kann der Accord dadurch weit faßlicher werden, wie hier:



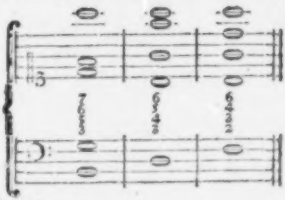
Will man nun den Septnonenaccord verwechseln, so entstehen aus der Verwechslung folgende vier Accorde:



die wenigstens in diesen Lagen unverständlich sind, und wovon der letzte am wenigsten brauchbar ist, weil die zufällige Dissonanz im Baße liegt. Sind aber

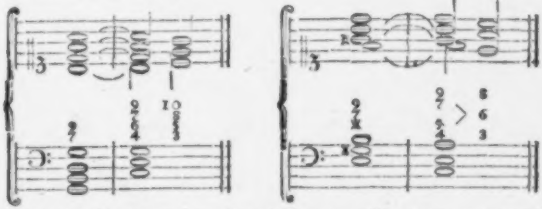
die

die Intervalle von den drey erstern Versetzungen consonirend unter sich vertheilet, oder doch wenigstens in einer gewissen Entfernung, wie hier:

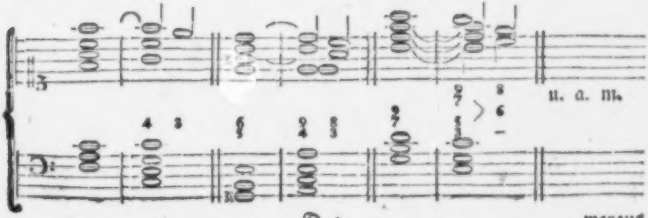


so werden sie dadurch faßlicher.

Da kein Accord mehr als höchstens vier Dissonanzen in sich enthalten kann, so wird bey allen mehrstimmigern Accorden die Grundharmonie in den untern Stimmen verdoppelt, wie z. E.



Dieses geschiehet überhaupt bey allen vielstimmigen Accorden, wenn auch eben nicht alle vier Dissonanzen in ihm enthalten sind, wie z. E.



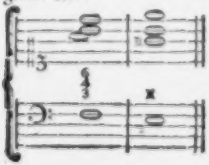
woraus die Nothwendigkeit erhellet, von jedem Accord die Grundharmonie zu kennen, ohne dem man nicht wissen kann, welche Intervalle man in vielstimmigen Accorden zu verdoppeln habe, und Gefahr läuft, Dissonanzen für Consonanzen zu verdoppeln, wodurch denn nicht allein verbotene und unverständliche Fortschreitungen entstehen, sondern auch ganz andere Accorde herausgebracht werden, als man sich vorgesetzt hatte und als die Fortschreitung es erforderte.

§. 15.

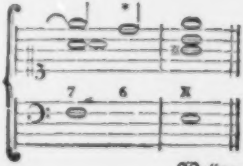
Nachdem auf diese Weise das Wesentlichste, was zur Erkenntniß und Behandlung der Grundharmonien und der daraus entstehenden Accorde gehöret, erkläret worden, ist es nun auch nöthig, von einigen außerordentlichen Accorden, die zu keinem von unsern beyden Grundaccorden zu gehören scheinen, und von gewissen harmonischen Freyheiten, hinlängliche Erklärung zu geben.

Der Accord der übermäßigen Sexte, der mit der großen Terz und übermäßigen Quarte zusammengesetzt wird,

ist dem Anscheine nach weder eine Versetzung des Dreyklanges noch des wesentlichen Septimenaccordes. Was ist er denn? Er ist im Grunde nichts anders als der dissonirende Terzquartenaccord, der aus der zweyten Verwechslung des dritten wesentlichen Septimenaccordes (§. 1.) entstehet. Man darf, um hievon überzeuget zu seyn, nur auf den Ursprung und Behandlung dieses Accordes zurücksehen. Wenn die Alten in Molltönen einen halben Schluß auf der Dominante der Tonica machen wollten, bedienten sie sich des natürlichen Terzquartenaccordes, als einen vorzüglichen Leitaccord zu einem solchen Schlusse auf folgende Art:

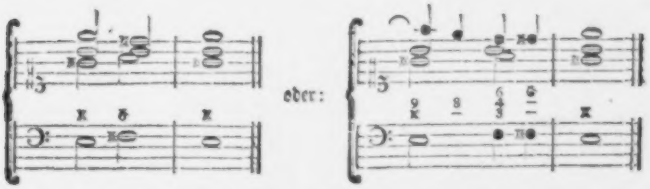


oder auch ohne Quarte, wie hier: welches aber im Grunde derselbe Accord ist.

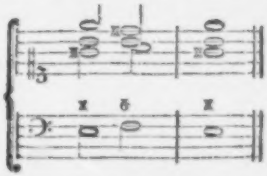


Wollten

Wollten sie den Schluß piquanter machen, so erhöhten sie zwar die Sexte um einen halben Ton, und setzten ×d statt d, wodurch der folgende E accord nothwendiger und die Cadenz fühlbarer gemacht wurde: aber um ein gewisses Mi fa, welches hierinn durch die in der Umkehrung entstehende verminderte Terz ×d – f enthalten, und durchgängig bey ihnen verboten war, zu vermeiden, erhöhten sie alsdenn auch zu gleicher Zeit den Baßton um einen halben Ton und setzten ×F statt F, wie hier:

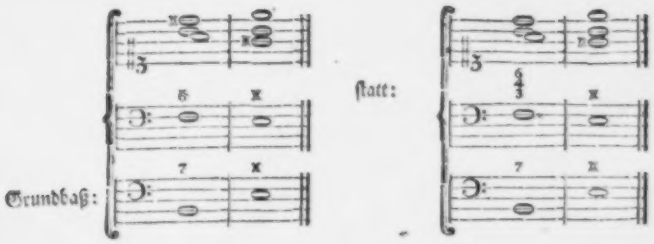


wodurch ein anderer natürlicher Terzquartenaccord entstand, der aus der Verwechslung des ersten wesentlichen Septimenaccordes entspringt. Die Neuern suchten das Piquante der letztern Cadenz beyzubehalten: aber da das Fis im Baße einen übeln Abstand von der A moll-Tonart macht, und hart klingt, wurde, des verbotenen Mi fa ohngeachtet, F statt Fis im Baße natürlicher befunden, und die übermäßige Sexte auf folgende Art eingeführt.



Dadurch wurde die Molltonart mehr charakterisiret, der folgende Accord nothwendiger und die Cadenz sanfter gemacht. So entstand die übermäßige Sexte, die, da sie eine blosse von der Melodie in die Harmonie übergetragene Verzierung ist, und statt der gewöhnlichen großen Sexte steht, die allezeit an ihrer Stelle angeschlagen werden kann, weder in der Grundharmonie eine Veränderung bewürken, noch viel weniger einen für sich bestehenden Grundaccord formiren kann,

wie einige irrig gelehrt haben. Der übermäßige Sertenaccord hat daher allezeit die Unterquinte vom Baßtone mit unserm dritten wesentlichen Septimenaccord zum Grunde, wie hier:

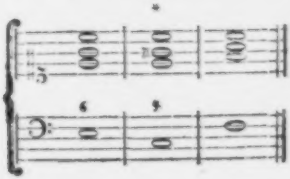


und wird statt der Quarte die Quinte in diesem Accord gesetzt, so ist diese Quinte die zufällige None vom Grundbaß, die entweder über denselben Baßton resolviret, oder ihre Resolution bis auf die folgende Harmonie verzögert, wo sie in die Quinte tritt.

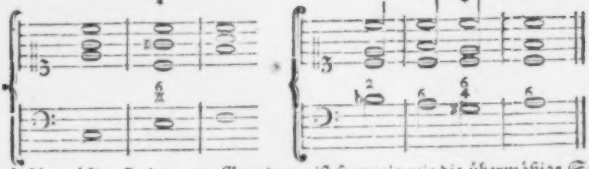
Dieser übermäßige Sertenaccord kann nicht so versetzt werden, daß die aus der Umkehrung entstehende verminderte Terz neben einander zu stehen komme, weil diese Terz auch nicht einmal in einer gewissen Entfernung von ein oder zwey Octaven wohl verstanden werden kann (s. §. 14.).

§. 16.

So wie es mit dem übermäßigen Sertenaccorde beschaffen ist, eben so verhält es sich mit dem Dreyklange, der die übermäßige Quinte bey sich führet. Z. E.



oder in seinen Verwechslungen.

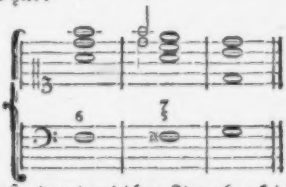


Diese übermäßige Quinte vom Grundtone ist so wenig wie die übermäßige Serte, ein zu dem Accord wesentlich gehörendes Intervall; sie ist, wie jene, eine blosse Verzierung, die dazu dient, den folgenden Ton, worinn sie fortschreiten will, nothwendig und fühlbar zu machen: da aber statt ihrer die gewöhnliche reine Quinte eben so gut stehen, und die Fortschreitung sowol in dem folgenden Ton als dem folgenden Accord eben dieselbe seyn kann, so bleibt auch die Grundharmonie eben dieselbe, die sie seyn würde, wenn diese und alle dergleichen zufällige Schönheiten nicht angebracht wären. Es hat mit diesen neuerfundenen Verzierungen, so sehr sie auch dem Accorde eine veränderte Gestalt geben mögen, dieselbe Bewandniß, wie mit den zufälligen Dissonanzen: sie können in der Grundharmonie keine Veränderung hervorbringen, sondern werden angesehen, als ob sie nicht da wären.

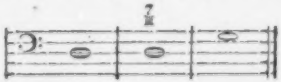
§. 17.

Wir haben den neuern noch die Erscheinung eines andern Accordes zu verdanken, der vermuthlich dem feinem Ohr unsrer galanten Componisten sehr schmeicheln muß, da man ihn fast auf allen Seiten ihrer Compositionen zu öfteren malen antrift, wovon es ihnen aber schwer fallen möchte, einen zureichenden Grund anzugeben. Dieser Accord besteht aus der verminderten Octave, kleinen Serte und kleinen Terz, und wird hauptsächlich als eine Einleitung in einer halben Cadenz auf der Dominante des Haupttones gebraucht, wie hier:

Es ist lächerlich, wenn man erwägt, zu welchem Mißbrauch unschuldige melodische Verzierungen, dergleichen ein Vorschlag ist, in den Ausarbeitungen der neuern Componisten gediehen sind. Wenn die ältern Tonlehrer sich eines Vorschlages bedienten, so geschah es allezeit vor einem zu dem Grundtone consonirenden Intervall, damit das Gehör, welches durch das Unerwartete einer Dissonanz, die nicht vorbereitet gewesen war, erschüttert worden, bald wieder in Ruhe gebracht würde. Die Neuern, deren Organe vermuthlich nicht so leicht in Erschütterung gebracht werden, haben erstlich bemerkt, daß in gewissen Fällen, Dissonanzen, wenn sie frey angeschlagen werden, ganz angenehm klingen; vernemlich die wesentliche Septime mit dem Dominantenaccord, und die None, wenn sie mit dieser Septime verbunden ist. Dann haben sie diese Töne, als wenn sie consonirend wären, von andern vorhalten lassen, die darauf zu frey anschlagenden Vorschlägen gemacht worden sind, aus denen man wiederum geltende Noten gemacht, die mit neuen Vorschlägen bebrämt worden, und immer so fort, bis in der Zusammensetzung des Accordes kein Schatten von der Grundharmonie mehr übrig bleibt. Wer sollte nicht glauben, daß man bey diesem verminderten Octavenaccord den harten und weichen Dreyklang von der Unterterz des Baßtones zugleich hören lassen wolle? Und dennoch, so wie er hier in den oben gegebenen Exempeln vorbereitet ist, läßt sich noch begreifen, daß die verminderte Octave und Sexte blosse Vorhälte, oder auch Vorschläge vor der darauf folgenden Septime und Quinte seyen, wie hier:



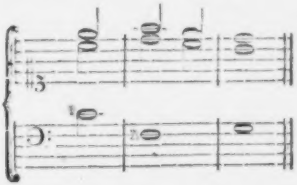
und daß der Grundbaß, dem dergleichen Zierrathen keinen Eintrag thun, von der auf ihnen folgenden Harmonie zu verstehen, und von dem gegebenen Exempel natürlicher weise



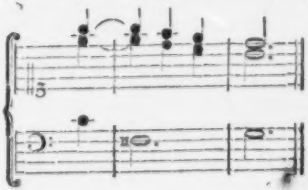
seyn müsse, wodurch denn auch die Behandlung dieses verminderten Octaven- und Sextenaccordes offenbar wird, nemlich, da diese beyden Intervalle Vorhälte

vor

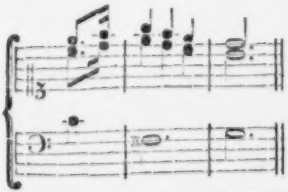
vor Dissonanzen sind, die frey anschlagen können, so müssen sie prepariret seyn, und in dem vorhergegangenen Accord schon gelegen haben. Wenn diese Verhälte aber in unsern neuen Compositionen ohne alle Vorbereitung gesetzt und als ein Hauptaccord behandelt werden, auf folgende Art:



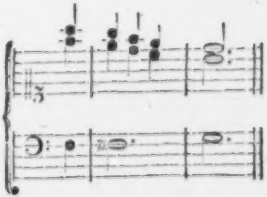
der wieder von andern Vorschlägen vorgehalten wird, z. E.



die bisweilen eben so wenig vorbereitet werden, wie hier:



oder wohl gar auf diese Art:

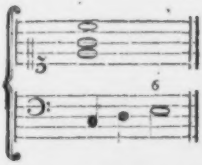


so mögen die Herren es selbst verantworten. Wir können von der Schreibart der unharmonischen Ausländer und derer, die sich nach ihnen gebildet haben,

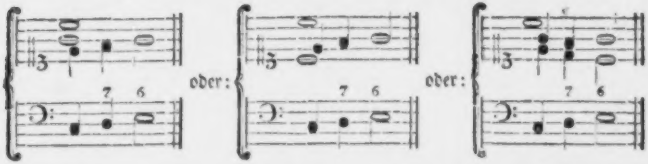
nicht Red und Antwort geben. Indessen bleiben wir bey solchen Sätzen bey der Unterterz des Baßtones mit dem wesentlichen Septimenaccord stehen. Wem dieser Grundbaß kein Genüge leistet, mag sich von den Erfindern solcher Delicatessen einen andern geben lassen, oder selbst einen andern dazu machen: die Harmonie gewinnt und verliert nichts dabey.

§. 18.

Es giebt in der Harmonie durchgehende Accorde, die sich auf keine Grundharmonie gründen; sie sind wie die durchgehenden Töne in der Melodie anzusehen, und entstehen aus diesen, wenn verschiedene Stimmen sich durchgehend bewegen. Bey folgendem Exempel

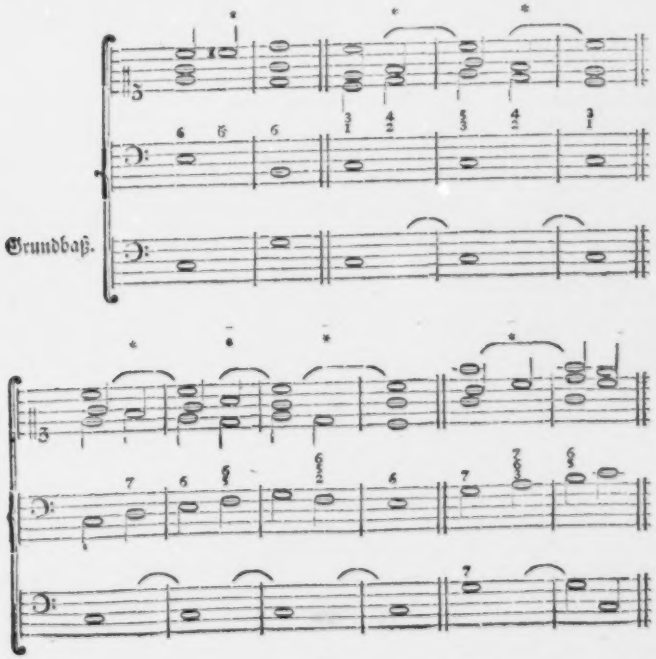


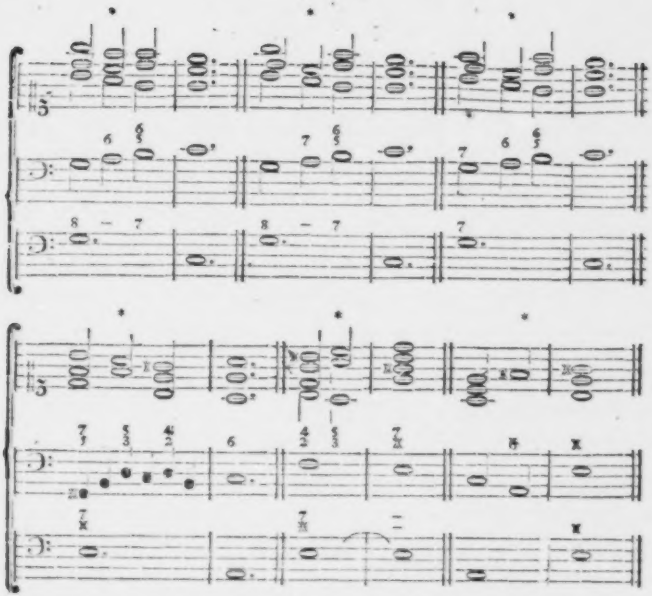
ist das zweyte D im Baße gegen den obenstehenden Accord ein blosser melodisch durchgehender Ton. Hingegen wird auf diesem D ein durchgehender Accord angebracht, wenn eine oder mehrere Stimmen des vorhergehenden Accordes sich zu gleicher Zeit mit demselben durchgehend fortbewegen, wie hier:



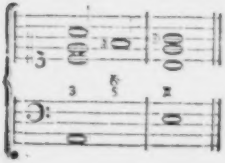
Daher sind durchgehende Accorde Zwischenaccorde, bey denen eine oder mehrere Stimmen durch eine stufenweise mehrentheils consonirende Fortschreitung von dem vorhergehenden zu dem folgenden Grundaccord übergehen. Sie stehen allezeit zwischen zweyen Grundaccorden, die entweder dieselben sind, oder doch sehr natürlich auf einander folgen. Sie können daher auch nur auf schlechten Taktzei-

ten vorkommen, weil bey jedem auf einer guten Taktzeit angegebenen Accord im Gefühl ein Grundaccord nothwendig wird. Man erkennt sie ferner an dem Unnatürlichen ihrer harmonischen Fortschreitung, indem entweder irgend eine Dissonanz ohne Resolution bleibt, oder, wenn sie auch den Anschein eines regelmäßig behandelten Grundaccordes haben, dennoch dieser Grundaccord die natürliche Fortschreitung der Grundharmonie hemmen würde. Beyspiele davon sind folgende:

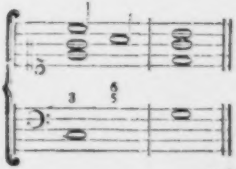




Die Franzosen bedienen sich des letztern Exempels bey halben Schlußcadenzen auch auf folgende Art:

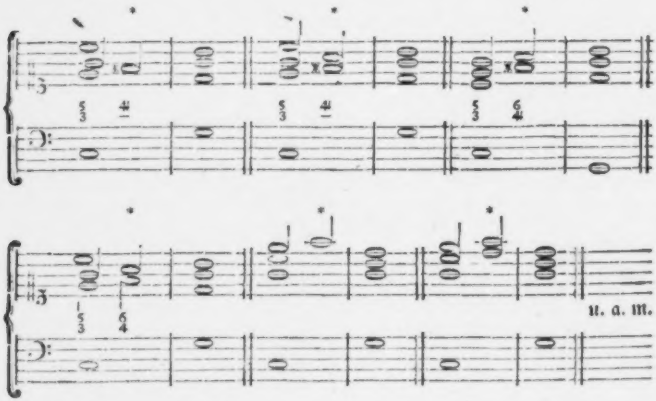


oder in Dur:



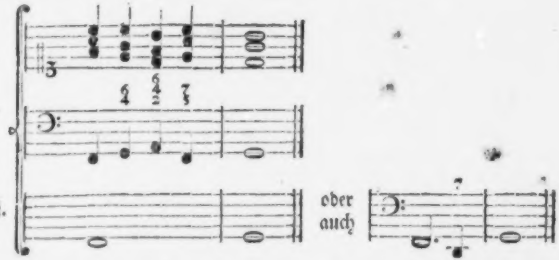
und

und haben aus diesem durchgehenden Quintsertenaccord, dessen Sexte sie la Sixte ajoutée benennet haben, einen selbstständigen Grundaccord formiret. Dieses ist falsch: denn da diese Sexte bey dergleichen Cadenzen, wie alle andere durchgehenden Intervalle, allezeit auf die schlechte Zeit des Taktes zwischen zweyen Grundaccorden fällt, die natürlich auf einander folgen, so kann sie auch nicht anders, als durchgehend angesehen werden: sie dienet blos, den halben Schluß in den Accord der Dominante etwas piquanter zu machen. Wäre sie nicht durchgehend, so müßten folgende auf eben die Art bey halben Cadenzen angebrachte Accorde:



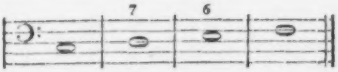
ebenfalls so viele Grundaccorde seyn, wodurch das System der Harmonie so buntscheckigt werden würde, daß man zuletzt nichts mehr darinn erkennen könnte: daher man auch im Generalbaß dergleichen durchgehende Accorde nicht allemal durch Ziffern anzeiget, zumal wenn die Bewegung etwas geschwind ist. Daß der französische Quintsertenaccord aus der ersten Versetzung des durchgehenden Septimenaccordes entstehe, wird man leicht bemerken: Wird jener nun zum Grundaccord angenommen, so entsteht dieser aus jenem, welches doch so widersinnig ist, als wenn man behaupten wollte, daß die Ursache aus ihrer Würkung entstehe. Wenn in dem Zusammenhang eines Stücks ein Accord ohnfehlbar erwartet wird, wie z. E. bey Cadenzen, so bedienen sich größere Harmonisten, um die erwartete

Harmonie desto piquanter zu machen, noch weit fremderer Zwischenaccorde, die darum doch alle durchgehend sind. Z. E.



Es giebt freylich Exempel, wo der Quintsextenaccord auch auf die gute Zeit des Taktes fällt, und ohne Resolution fortschreitet; aber alsdenn geht ein Uebergang der Resolution vor, welches im folgenden Paragraphen auch bey mehreren dissonirenden Accorden erwiesen werden soll.

In Ansehung der schlechten Zeit des Taktes bey durchgehenden Accorden ist n[illegible] zu merken, daß hier überhaupt von der guten und schlechten Zeit des Einschnittes gesprochen wird. Im Allabrevetakt, oder wenn das Maaß des Einschnittes von einer beträchtlichen Länge ist, können durchgehende Accorde auch auf dem Niederschlage des Taktes fallen, wie hier:

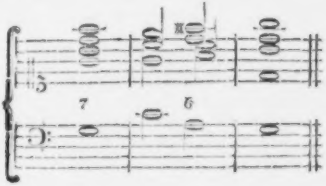


alsdenn ist der zweyte Takt die schlechte Hälfte eines rhythmischen Gliedes, so wie die zweyte Hälfte eines Taktes ein schlechtes Taktglied ist.

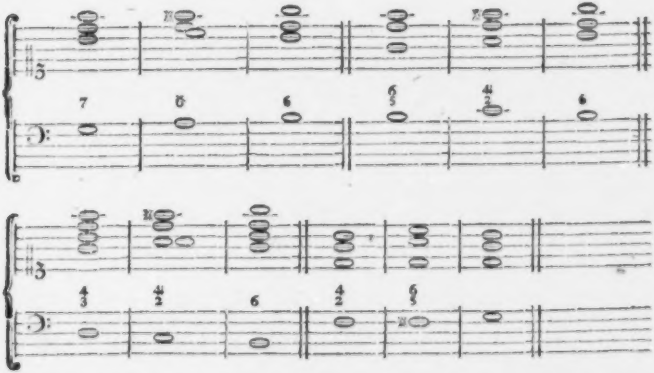
§. 19.

Wenn große Harmonisten etwas heftiges ausdrücken, oder den Zuhörer überraschen wollen, bedienen sie sich der Freyheit, die Resolution der wesentlichen Septime ganz und gar zu übergehen; nemlich, der durch die Resolution desselben entstehende consonirende Accord wird ausgelassen, und an dessen Stelle gleich ein anderer dissonirender Accord genommen, der erst nach dem ausgelassenen Accord

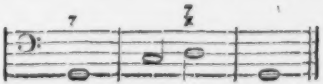
cord hätte folgen sollen, und dessen Dissonanz durch diesen wäre vorbereitet worden. So findet man oft statt dieses Ganges



und dessen Verwechselungen, folgende Gänge:

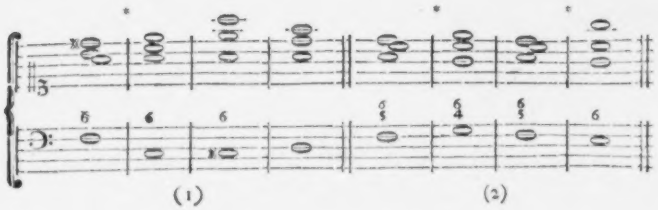


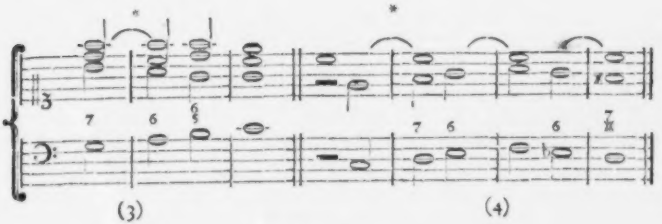
Bey allen diesen Gängen ist die Resolution der wesentlichen Septime übergangen, und die Grundharmoie ist wie von dem obigen zu verstehen, nemlich:



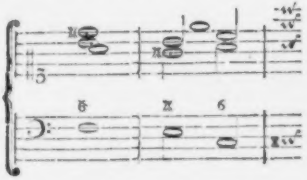
Gleiche

Gleiche Bewandniß hat es mit folgenden Exempeln, obgleich der an die Stelle des ausgelassenen anschlagende Accord nicht dissonirend, sondern consonirend ist:



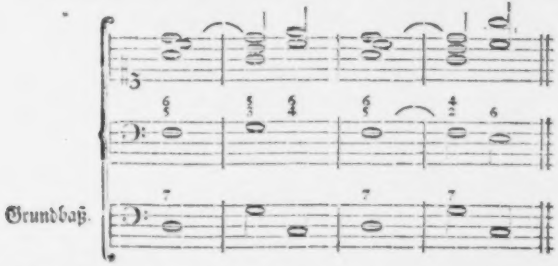


Das erste Exempel sollte eigentlich heißen:

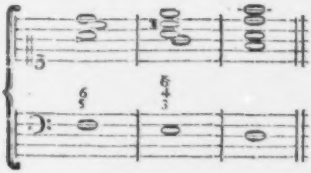


der zweyte Accord aber ist übergangen worden. Aus dem zweyten Exempel erhellet, daß, wenn der Quintsextenaccord, den Rameau und seine Anhänger mit aller Gewalt zu einen Grundaccord machen wollen, auf einer guten Zeit ange-

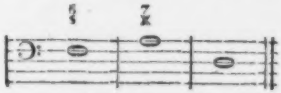
angebracht ist und ohne Resolution fortschreitet, alsdann ein Uebergang der Resolution vorgehe, und daß das Exempel folgendermassen zu verstehen sey:



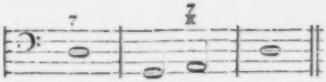
Es findet also hier eben so wenig ein Grundaccord von der sogenannten hinzugefügten Sexte statt, als bey französischen halben Cadenzen, wo dieser Accord auf eine schlechte Zeit fällt, und durchgehend ist. (s. d. vorherg. §.) Und in der That, wenn man in solchen Sätzen keinen Uebergang der Resolution annehmen, sondern den Quintsextenaccord zum Grunde legen will, wie wird man zu folgendem Exempel sich eine natürlich fortschreitende Grundharmonie vorstellen können?



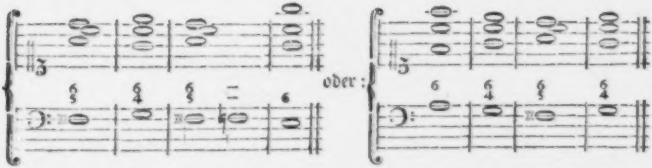
Welche Folge von Grundharmonien liegt hier im Gefühle? die Rameauische?



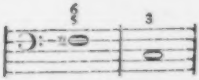
bey der man gar nicht erräth, wie die zwey ersten Accorde auf einander folgen können: oder fühlt man nicht vielmehr, daß zwischen dem ersten und zweyten Accord ein Uebergang der Resolution vorgegangen sey, und daß die Folge der Harmonie nothwendig diese sey?



wovon der zweyte Accord übergangen ist. Wie würde es um den Accord de la Sixte ajoutée aussehen, wenn das oben gegebene Exempel folgendergestalt gesetzet wäre, welches doch gar nicht ungewöhnlich seyn würde:



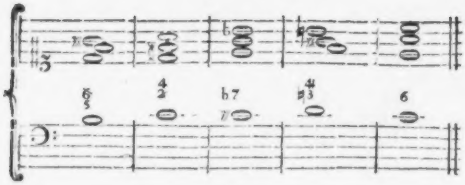
Unmöglich wird man es sich einfallen lassen können, hier wo im Baß ♮F steht, F mit dem Quintsertenaccorde zum Grunde zu legen; und doch wollen die Rameauer von keinem andern Grundbaß wissen: Vielleicht erhöhen sie ihren Grundton auch um einen halben Ton, und geben der Grundharmonie folgende Fortschreitung:



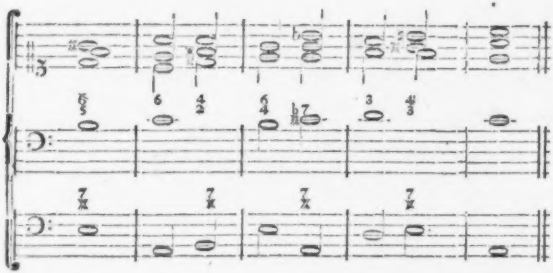
Das wäre doch zu arg. Wie leicht werden solche Gänge hingegen verständlich, wenn man den geraden Weg, den die Natur überall geht, nachfolgt, und erwägt, daß der Quintsertenaccord eine Verwechslung des Sextimenaccordes sey, daß in dem gegebenen Exempel seine natürlichste Fortschreitung in den Dreyklang von G geschehe, auf den der Dreyklang von C folge, daß der Tonsetzer, des Ausdrucks und des Gesanges der Stimmen wegen, den ersten Dreyklang übergangen, und statt dessen gleich den folgenden hören lasse, so wie dieses bey mehreren

reren Accorden geschiehet, deren Uebergang den Faden der natürlichen Fortschreitung nicht zerreißen und den Zuhörer wol frappiren, aber ihm nicht beschwerlich seyn kann: Und wie unnöthig ist es doch, daß System der Harmonie, das auf so simpeln Stützen ruht, durch so viele groteske Maßen zu beschweren, blos damit man bey schwachen Köpfen für gelehrt erscheine, und wol gar für den Erfinder der Harmonie gehalten werde, die doch lange vorher schon erfunden und empfunden, aber nicht so verunstaltet war. Dem alten Bach war gewiß keine Tiefe der Harmonie verborgen; er hat alle Möglichkeiten derselben in seiner Gewalt gehabt, und was mehr, als alles werth ist, er hat sie alle in Ausübung gebracht: kein Systematiker ist im Stande, mit allen Speculationen nach ihm etwas Neues hervorzubringen: und doch lassen sich alle seine Ausarbeitungen, so verwickelt einige auch anfangs scheinen mögen, auf einen natürlich fortschreitenden Grundbaß und auf zwey simple Grundaccorde zurückführen, den Dreyklang und den wesentlichen Septimenaccord; auch wird man in seinen Verdeppelungen niemals gewahr werden, daß er einen andern Accord zum Grunde gelegt habe. Wer würde diesem Manne, wenn er noch lebte, belehren können, daß er aufs Gerathewohl gesetzet habe, daß die Harmonie erst nach ihm erfunden oder wenigstens ins Reine gebracht worden sey, daß ein Quintsextenaccord, ein übermäßiger Sextenaccord, ein verminderter Septimenaccord, ein Undecimen- Tredecimen- und Apollo mag wissen, welche Accorde mehr existirten, die keine Verwechslungen von andern Accorden wären, deren Entdeckung man einem neuern Franzosen zu verdanken habe, dessen praktische Ausarbeitungen übrigens mehr fehlerhaft als richtig sind, und weit weniger Wissenschaft und Kenntniß der Harmonie verrathen, als die Ausarbeitungen seiner bessern Vorgänger und Zeitgenossen sowol seiner eigenen als auch anderer Nationen? — Doch wir kehren zu unserer Materie zurück.

Daß mehrere dissonirende Accorde, wenn sie ohne Resolution bleiben, auf einer schlechten Zeit durchgehend, hingegen auf einer guten Zeit, wo nothwendig eine Harmonie zum Grunde liegt, nur mit Annehmung des Ueberganges der Resolution verstanden werden können, erhellet aus den beyden letzten Exempeln von oben, wo bey No. 3. der Sextenaccord von A natürlicher Weise nicht auf den vorhergehenden Accord folgen könnte, wenn der Dreyklang von C nicht übergangen wäre: desgleichen ist bey No. 4. nach der zweyten Baßnote die Resolution der Septime, wozu der wesentliche Septimenaccord von G gehört, übergangen worden. Selbst die Resolution der zufälligen None, wenn sie mit der wesentlichen Septime verbunden ist, kann übergangen werden, wie aus folgendem enharmonischen Gang zu ersehen ist:



der eigentlich so zu verstehen ist:



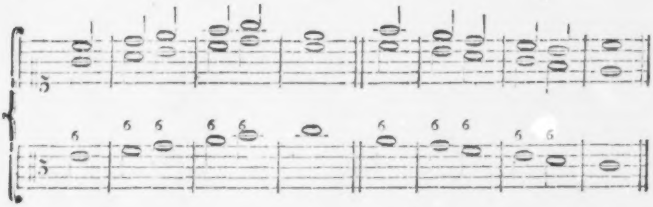
Grundbaß.

Der Accord der Resolution aber ist übergangen, und an dessen Stelle gleich der folgende genommen worden. Außer dieser None, die mit der wesentlichen Septime verbunden ist, kann die Resolution der zufälligen Dissonanzen niemals übergangen werden. Wenn man daher bey guten Harmonisten eine Quarte vom Baßton antrift, die nicht resolvirt, so ist diese Quarte nicht die zufällig dissonirende, die statt der Terz steht, sondern sie ist entweder die consonirende, oder sie ist die Terz von dem Septimenaccord des Grundbaßes, wie bey dem Secundenaccord.

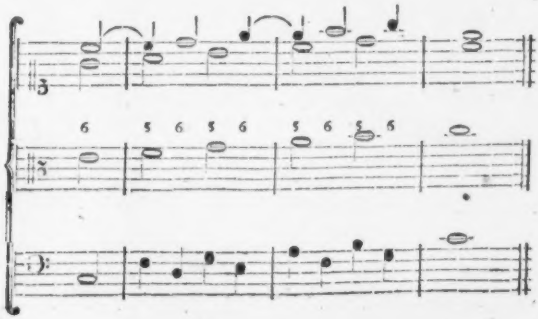
§. 20.

Was Anticipation, Retardation und Verwechslung der Resolution sey, und wie dadurch in der Grundharmonie keine Veränderung bewürket werden könne, bedarf

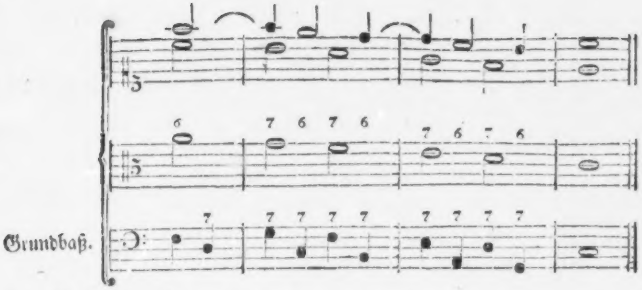
bedarf wol keiner Erklärung. Indessen verdient doch hier angemerkt zu werden, daß der bekannte auf- oder niedersteigende Sextengang:



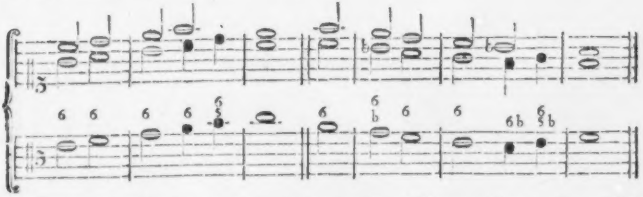
blos seinen Grund in der Anticipation und Retardation habe, ohnedem man ihn nicht würde entschuldigen können. Unmöglich können diese stufenweise nach einander anschlagende Sextenaccorde so viele Verwechslungen des Dreyklanges seyn. Wie kämen in einer so kurzen Zeit Cdur, Dmoll, Emoll u. s. w. die gar keiner so engen Verbindung unter sich fähig sind, nach einander vor, ohne unser Ohr zu beleidigen? Folgende Auflösung dieser Folge von Sextenaccorden zeigt, daß sie nichts weniger als Sextenaccorde, sondern Anticipationen in der Oberstimme, und auf sehr natürlich fortschreitenden Grundharmonien gebauet sind.



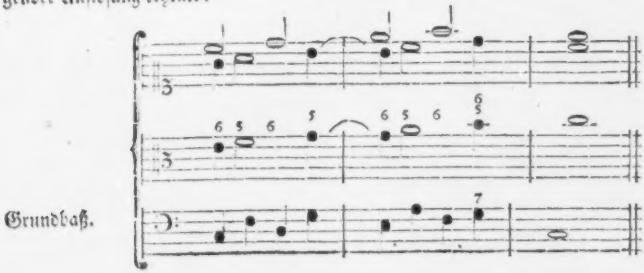
Grundbaß.

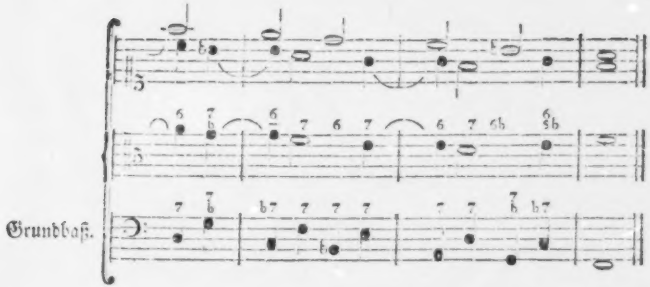


Oder ist der Gang so:

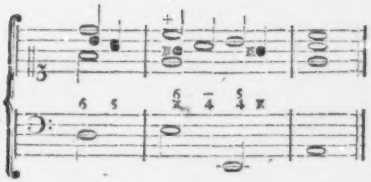


so können es auch Retardationen in den unteren Stimmen seyn, wie aus folgender Auflösung erhellet:





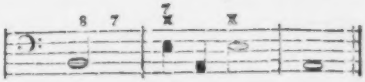
Folgendes, und dem ähnliche Exempel gehören auch hieher:



Die Serte über der zweyten Baßnote wird des guten Gesanges oder anderer Umstände wegen anticipiret: an ihrer statt sollte die Septime stehen, und die Serte erst nach der Septime folgen, wie hier:

Daher

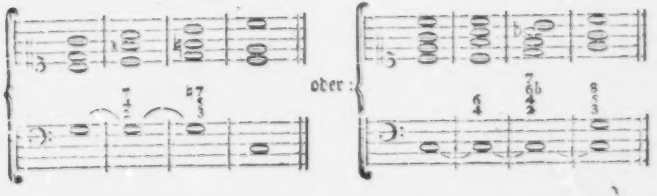
Daher ist der Grundbaß von dem obigen Exempel, wie von diesem zu verstehen, nemlich:



In Ansehung der Verwechselung der Resolution merken wir an, daß solche nur bey der wesentlichen Septime und deren Verwechslungen statt finde; die Resolution der zufälligen Dissonanzen kann so wenig verwechselt, als übergangen werden, es sey denn in Recitativen.

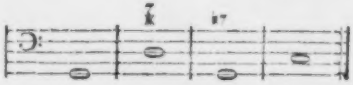
§. 21.

Bey Orgelpuncten, wo über einen liegenden Ton im Baße, oder in der Oberstimme, oder auch, wiewol selten, in einer Mittelstimme, meistentheils am Ende eines fugirten Tonstücks, eine Folge von Harmonien gebauet ist, die mit dem liegenden Ton nicht ganz in Verbindung stehen, wird dieser Ton nicht in Betracht gezogen, sondern die Grundharmonie hat mit den gehenden Stimmen zu thun, die unter sich eben so regelmäßig ausgearbeitet seyn müssen, als wenn der liegende Ton nicht da wäre. Da der Orgelpunct eine Freyheit ist, sich von dem Accord des liegenden Tones, der entweder die Tonica oder die Dominante, doch mehrentheils lieber die letztere ist, zu entfernen, und sich ihm allmälig wieder zu nähern, welches, wenn es zur rechten Zeit angebracht ist, dem Ohre sehr schmeichelt, so wird dabey die Vorsicht gebraucht, keine Accorde hören zu lassen, die zu weit vom Ziele führen und die Zurückkommung schwer machen würden. Daher ist dieser bekannte Gang auch als eine Art von Orgelpunct anzusehen, ob er gleich nicht immer in contrapunctischen Stücken allein vorkommt.

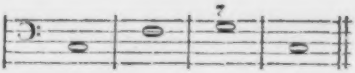


Mit

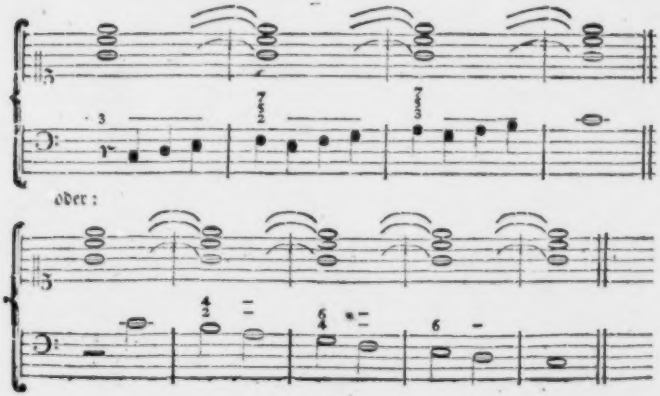
Mit dem Secundquartseptimenaccord geschiehet bey dem ersten Exempel die Entfernung von der Harmonie des liegenden Baßtones, und mit dem folgenden Accord geschiehet die Annäherung wieder zu demselben zurück. Dieselbe Bewandniß hat es mit dem zweyten Exempel. Da nun der liegende Ton in solchen Fällen nicht in Betrachtung kömmt, so ist die Grundharmonie von dem ersten Exempel:



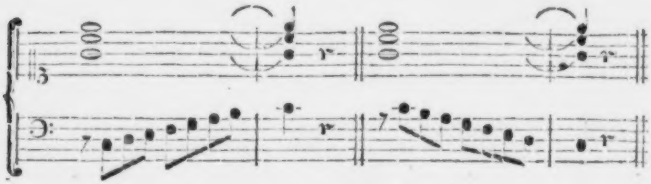
und von dem zweyten:



Man muß folgende Sätze nicht mit dem Orgelpunct verwechseln:



Die Mehrheit der liegenden Stimmen zeigt hier die Grundharmonie an, zu welcher der Baß die auf- oder niedersteigende Tonleiter hören läßt, welches eigentlich nichts weiter als folgender erlaubter Satz ist:

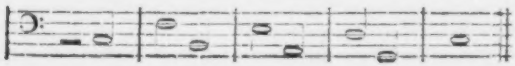


der nach Gutbefinden verziert und verlängert werden kann.

§. 22.

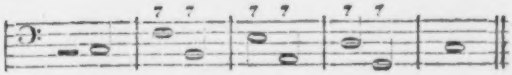
Dieses sind die Grundsätze, nach denen sich alles, was nach dem reinen Satz gesetzet ist, es scheine oder klinge nun so räthselhaft es anfangs wolle, in zween simple Grundaccorde auflösen läßt, auf denen die Harmonie ihr ganzes Gebäude errichtet hat. Nun frägt es sich: welcher Fortschreitungen ist denn der Grundbaß fähig? oder welche Grundharmonien können natürlich auf einander folgen? Dieses in allen Fällen richtig zu bestimmen, würde erfodert, daß jeder Dreyklang und jeder wesentliche Septimenaccord von einem gegebenen Ton besonders vorgenommen, und dessen mögliche und unmögliche Fortschreitungen von der Tonica, Dominante, Ober- und Untermediante ꝛc. in die verschiedenen Grundaccorde dessen kleinen oder großen Secunde, Terz, Quarte u. s. w. angezeiget, und die Ursache von deren Möglichkeit und Unmöglichkeit in allen Fällen angegeben würde. Dieses würde für unser Vorhaben zu weitläuftig seyn. Wir begnügen uns daher, nur die natürlichsten und gewöhnlichsten Fortschreitungen des Grundbaßes, Anfängern zum Besten, zu berühren.

Diese sind erstlich die in der Quarte und Quinte:

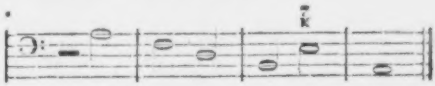


oder:

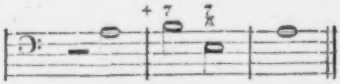
oder:



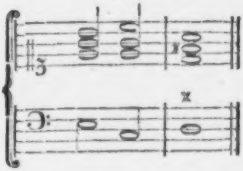
Zweytens; die in der Sexte oder Unterterz:



Drittens; die in der Secunde, aber selten anders, als im folgenden Falle:

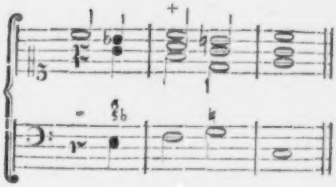


Oft scheint der Grundbaß um eine Secunde fortzuschreiten, und im Grunde ist es doch nicht so, wie im folgenden Exempel:

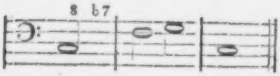


Dem Anschein nach sind dieses lauter Dreyklänge, und der Baß des Exempels scheint der Grundbaß zu seyn, der von dem zweyten zum dritten Accord um eine Secunde fortschreitet: Aber der zweyte Accord verträgt die Sexte neben sich, und ist daher kein Grundaccord, sondern ein Quintsextenaccord, der die Unterterz des Baßtones zum Grundton hat, wodurch die Fortschreitung in der Secunde aufgehoben wird. Hierauf hat man wohl Acht zu geben; denn auch dadurch, daß ein in dem Accord nicht befindliches Intervall zu demselben nachge-

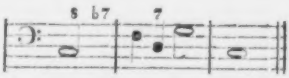
schlagen werden kann, wird die Grundharmonie verändert, wie in folgendem Exempel:



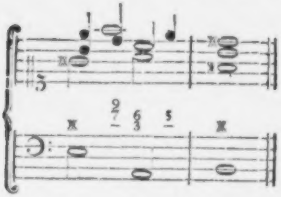
Daher ist der Grundbaß von diesem Exempel nicht:



sondern richtiger:

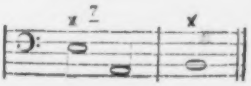


Nur wenn der Uebergang zu plötzlich geschiehet, und die Absicht des Tonsetzers ist, durch eine unerwartete Fortschreitung zu frappiren, wie z. E.



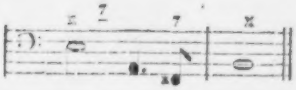
oder:

läßt sich nicht wohl nach dem von der zufälligen Serte vorgehaltenen Accord des ersten Exempels die Serte nachschlagen, ob sie gleich in andern Umständen zu demselben nachgeschlagen werden könnte. Der Grundbaß dieses Exempels



ist

ist daher diesem



vorzuziehen, weil er der Absicht gemäßer, und in diesem Fall natürlicher ist. Eben der Grundbaß gilt von dem zweyten Exempel um so viel mehr, da durch die zu dem A accord hinzugekommene Septime der nachzuschlagende Fis accord um so viel weniger im Gefühle liegt. In solchen Fällen kann die Fortschreitung des Grundbaßes in der Secunde sehr wohl statt finden.

Alle übrige möglichen Fortschreitungen gehen mehr oder weniger über die Gewöhnlichkeit hinaus, und sind daher unter vielerley Bedingungen eingeschränkt, die alle und jede hier anzuführen, den Plan dieses Werks weit übersteigen würden. Lehrbegierige, die die Ausarbeitungen großer Harmonisten fleißig studiren, und auf die Folge der Grundaccorde Acht haben, werden nach unseren gegebenen Lehrsätzen, die außerordentlichern Fortschreitungen des Grundbaßes leicht bemerken, und aus der Behandlung erkennen, wann und wie sie möglich sind.

§. 23.

Nachstehende Fuge von Joh. Seb. Bach, die bis auf diesen Tag auch großen Männern unserer Zeit unauflöslich geschienen hat, mit denen nach unsern Lehrsätzen daraus natürlich hergeleiteten Grundaccorden, möge als ein Beweis alles dessen dienen, was vorhergegangen ist. Wir glauben uns auf die Natur der Sache selbst zu gründen, wenn wir behaupten, daß diese Grundsätze von der Harmonie nicht allein die wahren, sondern auch die einzigen sind, nach denen diese Fuge erkläret, und überhaupt alle anscheinende Schwierigkeiten in den übrigen Ausarbeitungen dieses größten Harmonisten aller Zeiten (3) aufgelöset und

(3) Schwerlich wird jemand, der ein Kenner der Kunst ist, dieses Lob übertrieben finden. Wenn man dabey die erstaunende Fertigkeit dieses Mannes auf dem Claviere sowol, als auf der Orgel; seine bewundernswürdige gelehrte Art vielstimmig zu fantasiren; und die Menge seiner Ausarbeitungen, die uns von ihm übrig geblieben, und alle Muster der Kunst sind, in Erwägung zieht; so sieht man mit Mitleiden auf das schiefe Urtheil eines in der Musik sehr schlecht bewan-

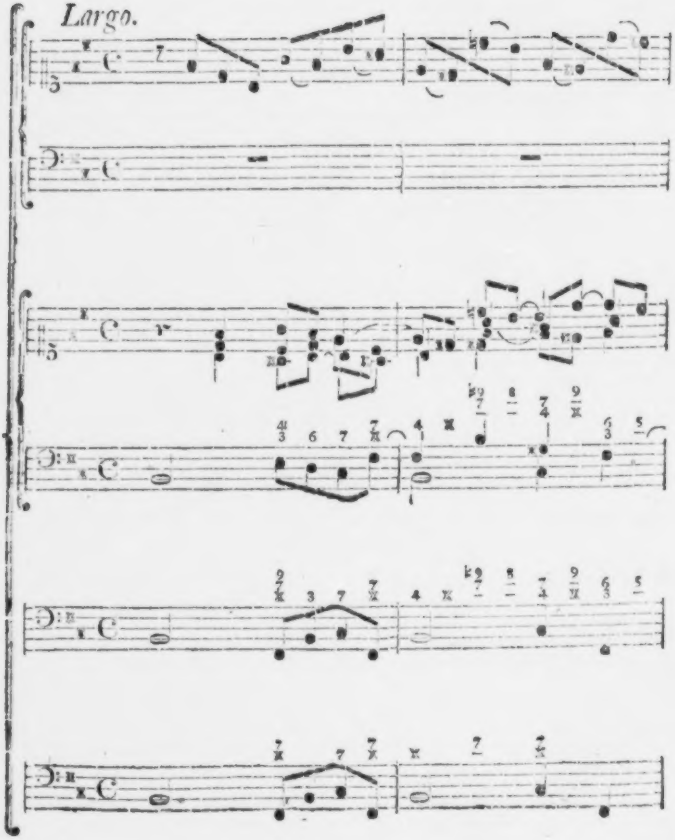
derten

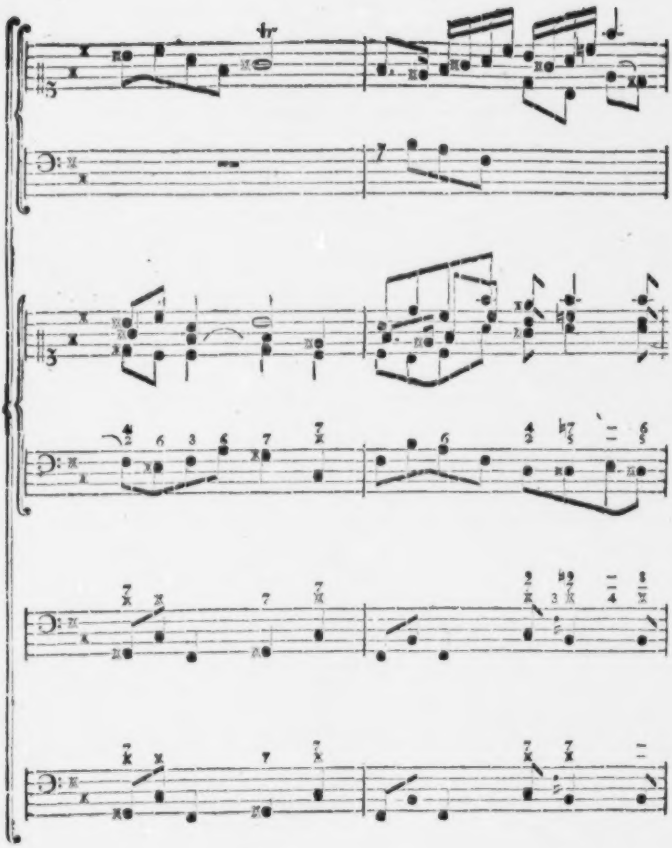
verständlich gemacht werden; und daß im Gegentheil alle Musik, die sich nach diesen Grundsätzen nicht auf eine natürliche Fortschreitung der beyden Grundaccorde zurückführen läßt, unverständlich, folglich falsch und wider den reinen Satz gesetzet sey.

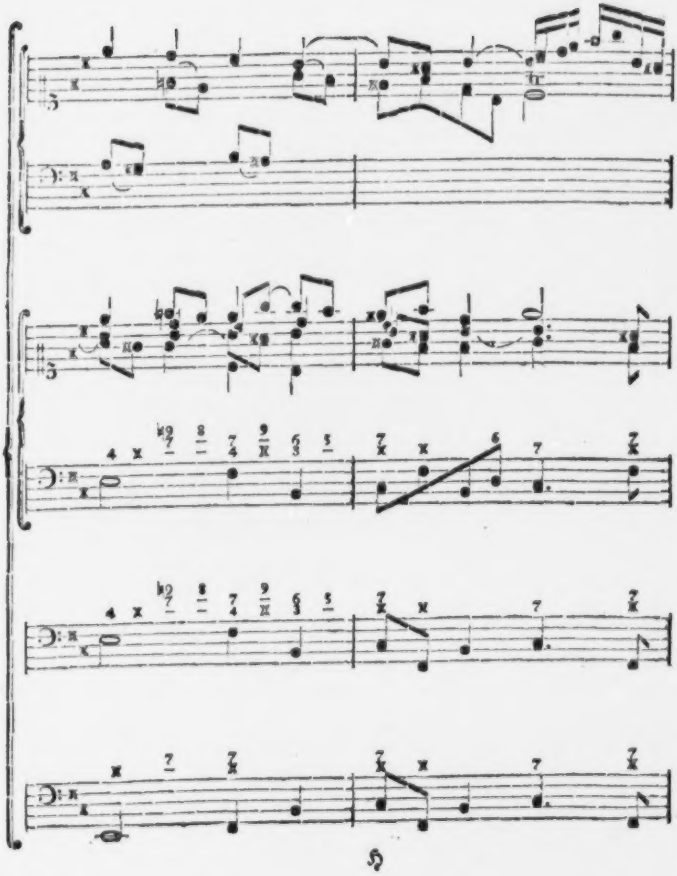
Damit die Richtigkeit unsers Grundbaßes dieser Fuge desto eher in die Augen leuchte, ist ihr auf dem zweyten Claviersystem ein aus der Harmonie gezogener und ausgesetzter Generalbaß untergefüget. Das fünfte System enthält den Grundbaß mit allen zufällig dissonirenden Accorden, die bey der Grundharmonie, die auf dem untersten System angezeiget ist, in keine Betrachtung gezogen werden. An ein Paar Stellen ist der Uebergang der Resolution eines dissonirenden Accordes (s. §. 19.) durch eine kleine Note im Grundbaß angedeutet.

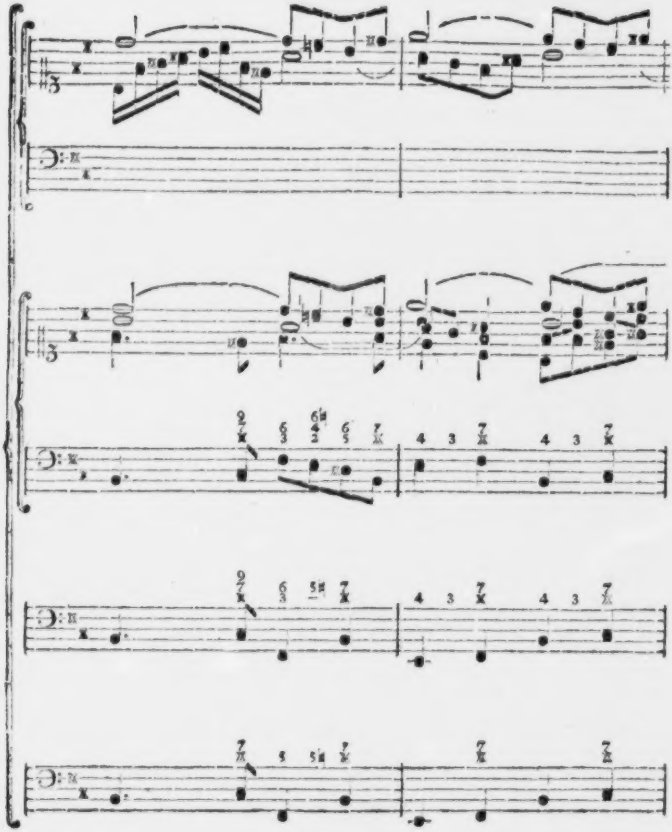
derten Recensenten herab, der in dem XXII. Stück der Jenaischen Zeitung von gelehrten Sachen auf der 174. Seite sich nicht zu sagen scheuet, daß die schöne Stelle Gesners, — der in seiner neuen Ausgaze des Quintilian auf der 61. Seite in einer Anmerkung Gelegenheit nimmt, den Verdiensten des sel. Bach völlige Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, — eben so gut und vielleiche noch besser auf Vogler, als auf den alten Joh. Seb. Bach paße ꝛc. Fragt man nun: wer ist dieser Vogler? so erfährt man nach vielen Erkundigungen endlich, daß er Burgemeister und Organist in Weymar, und ein Schüler von Bach, aber bey weitem noch keiner seiner ersten Schüler gewesen sey.

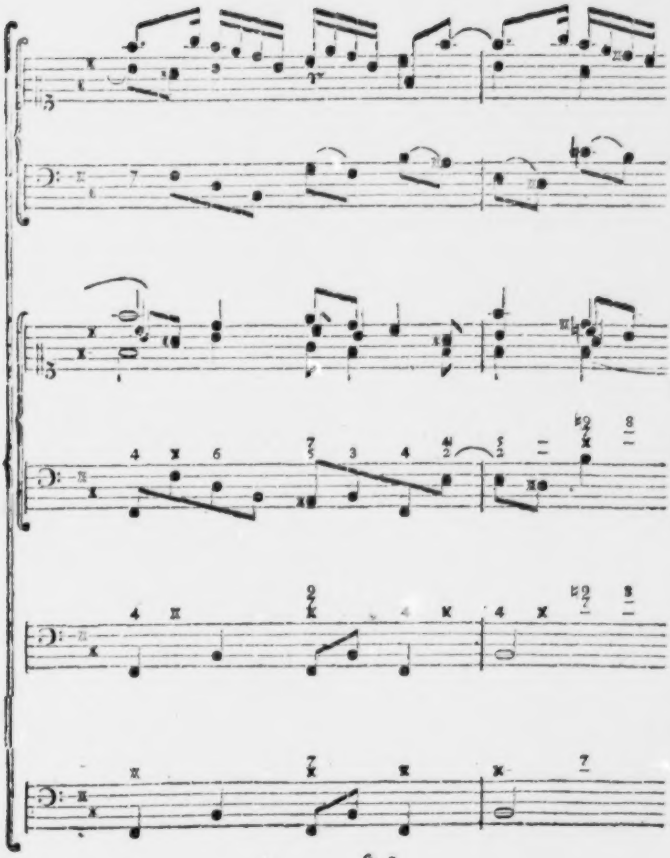
Largo.

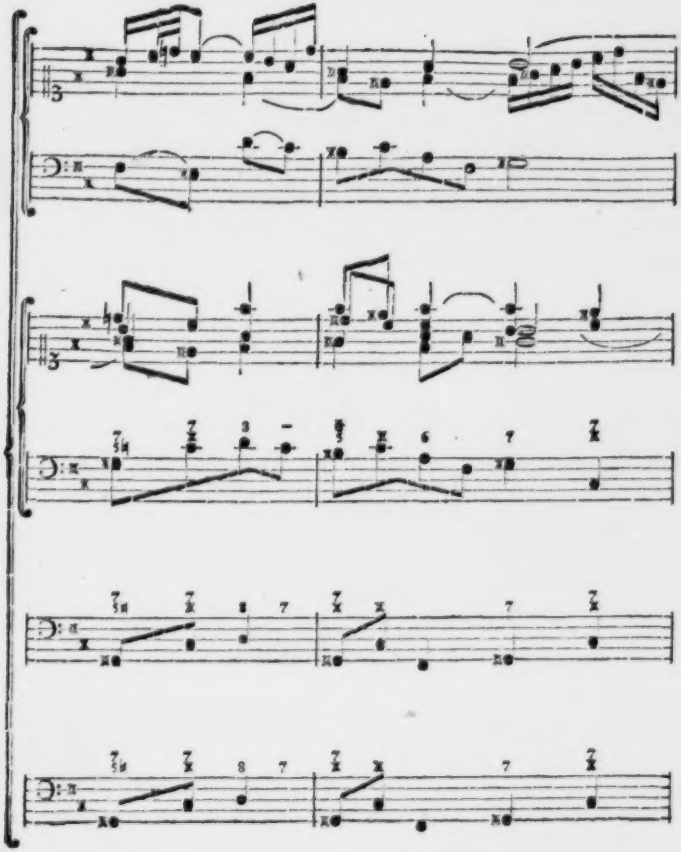


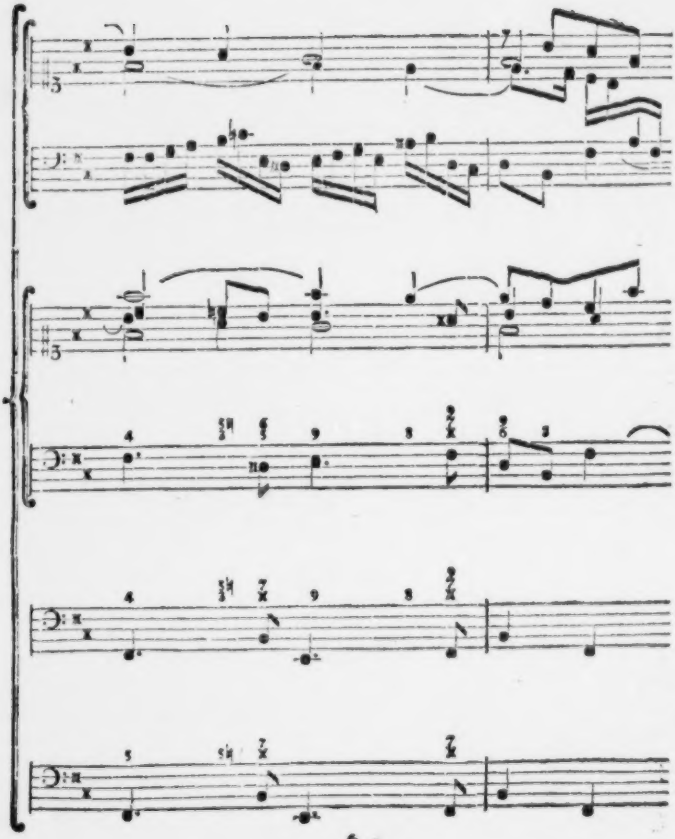


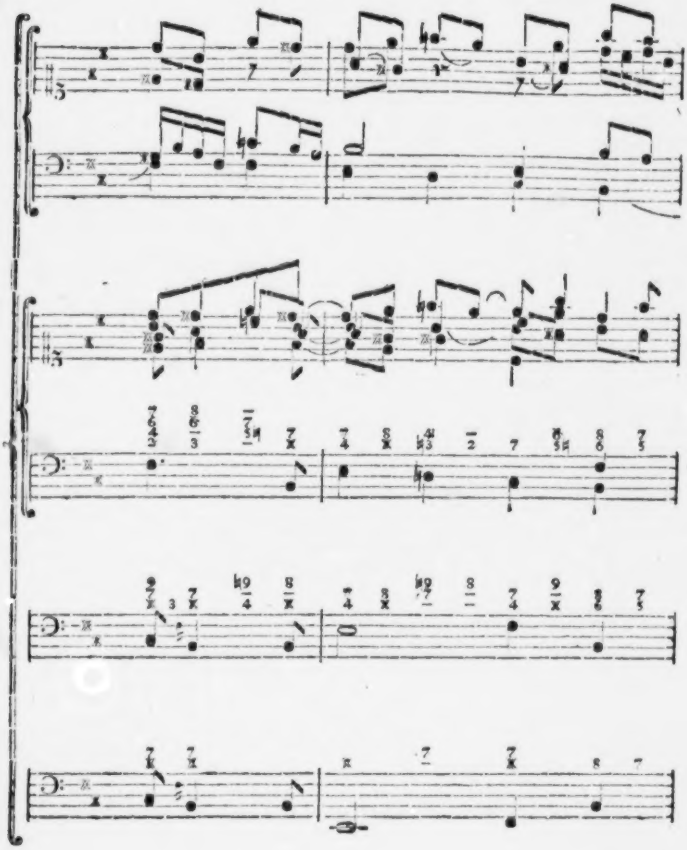


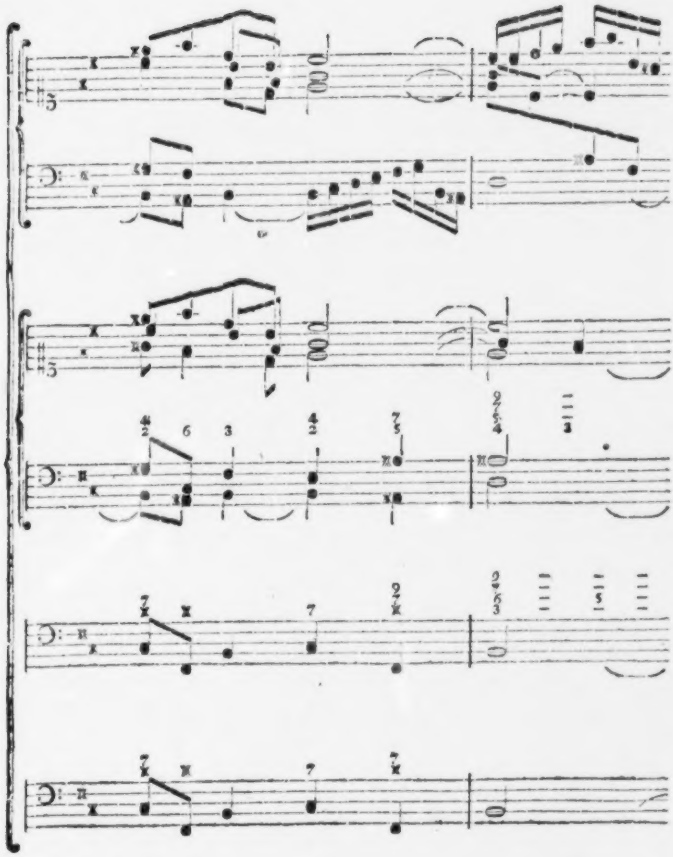


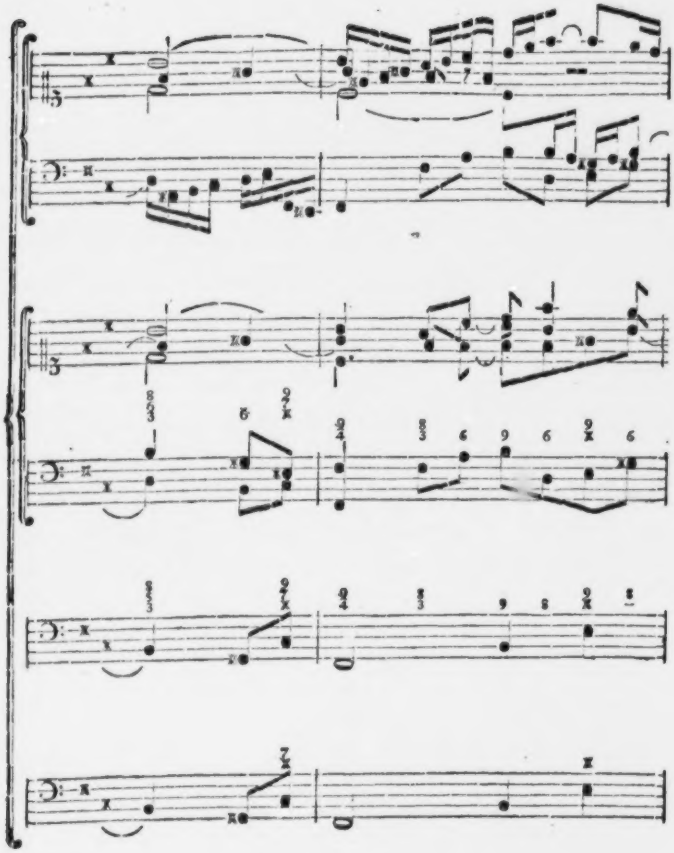


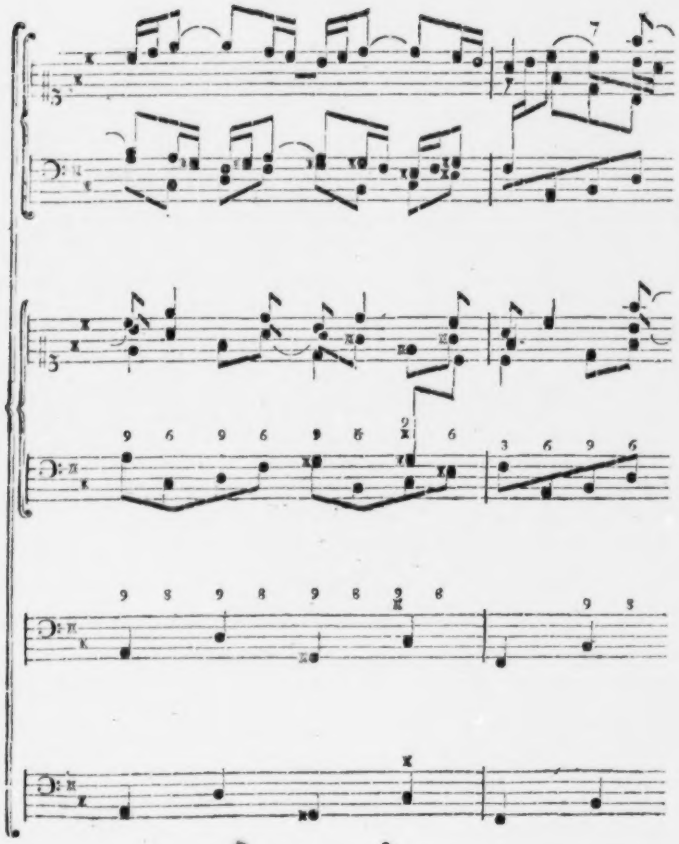


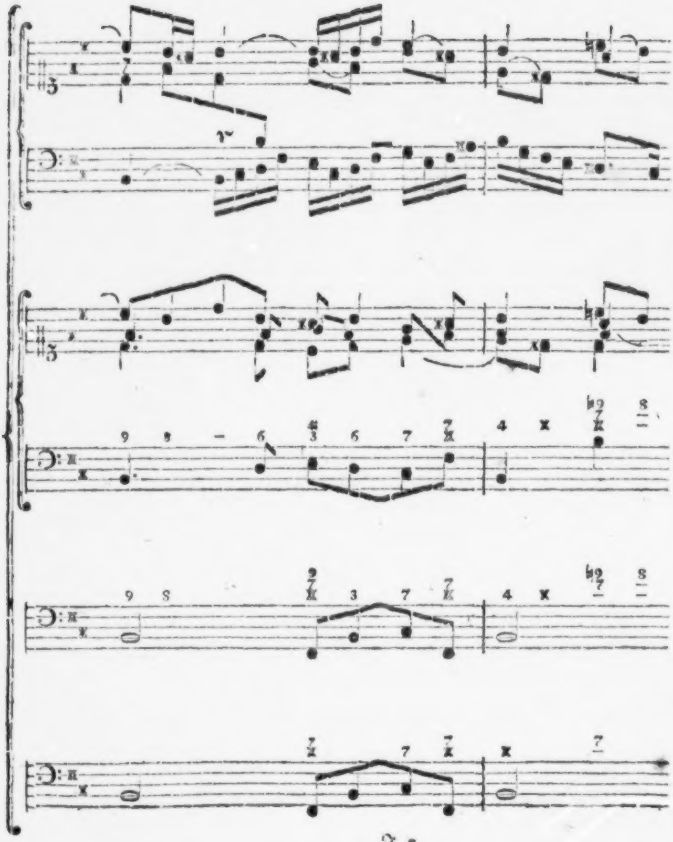


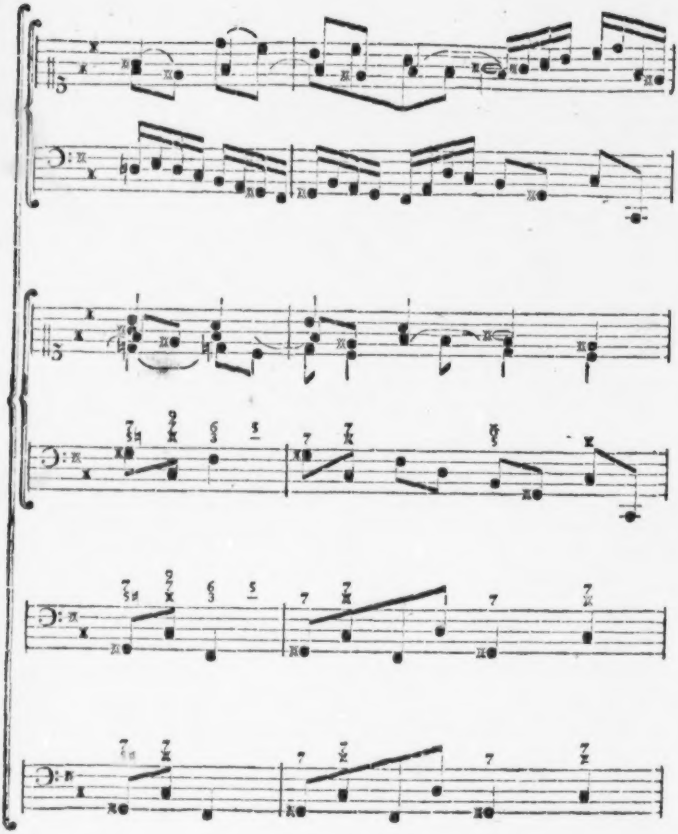


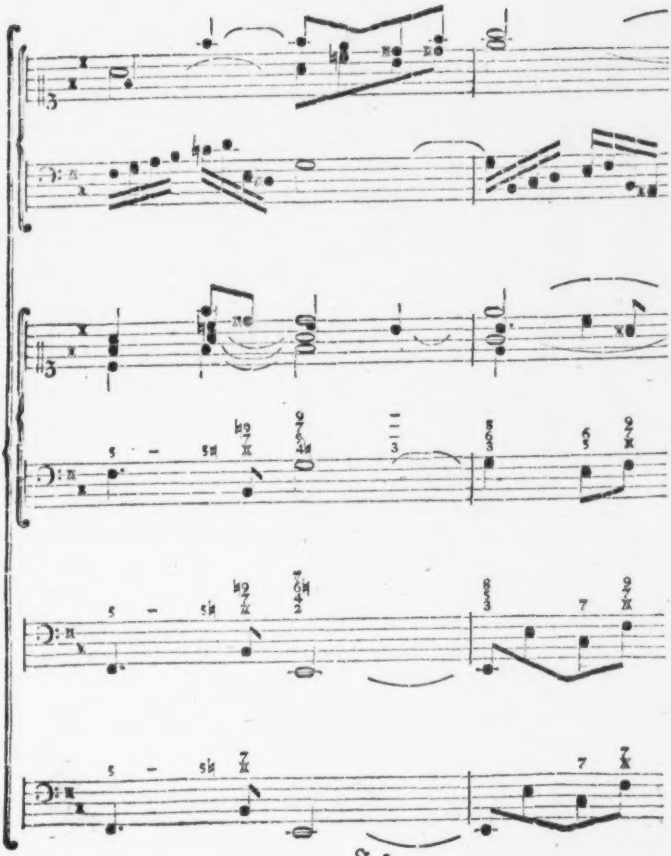


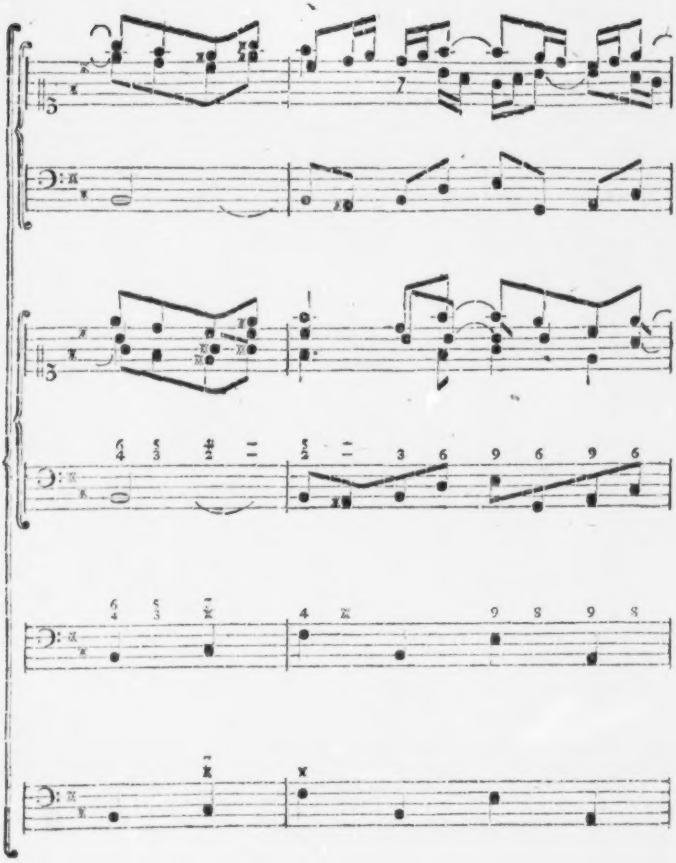


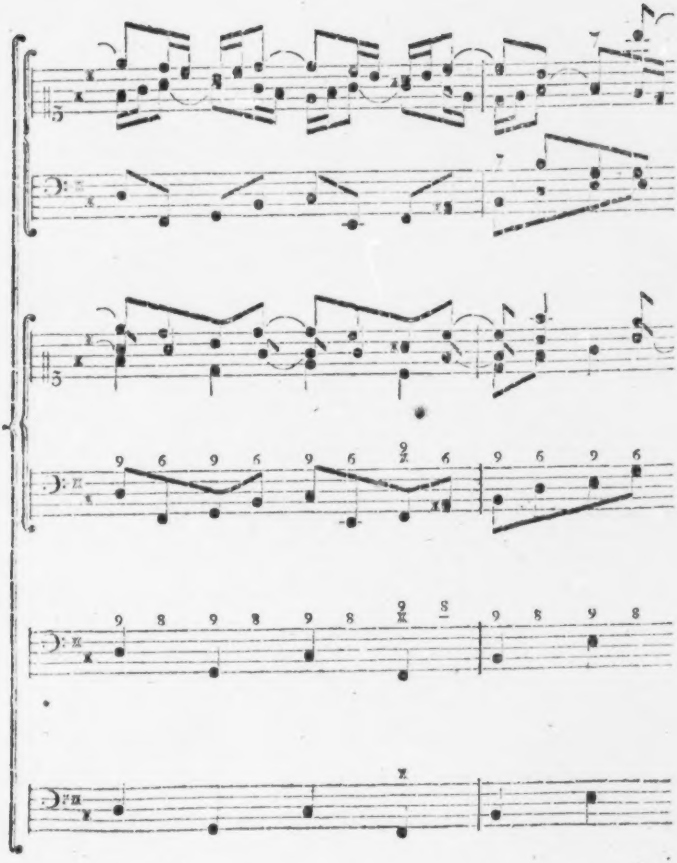


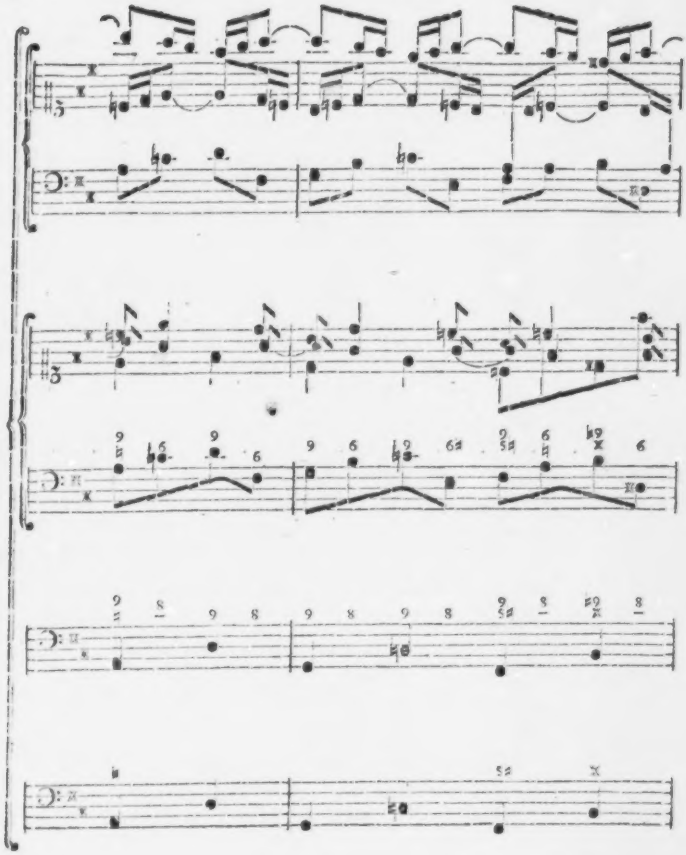


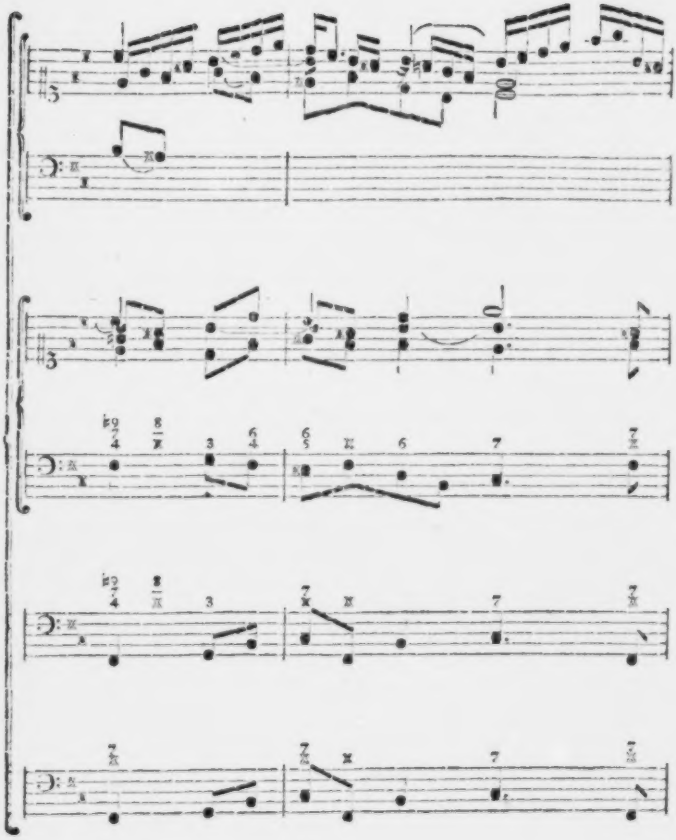


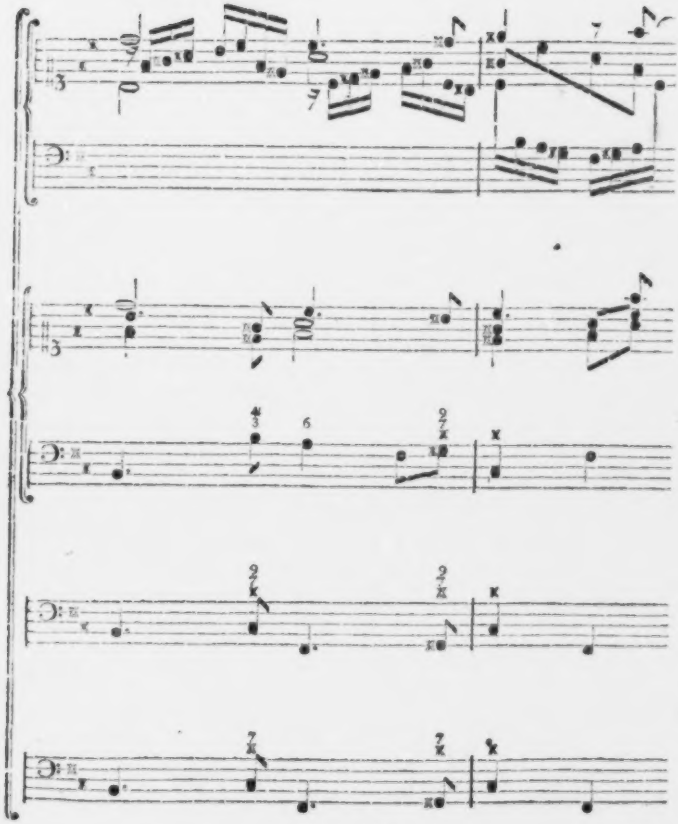


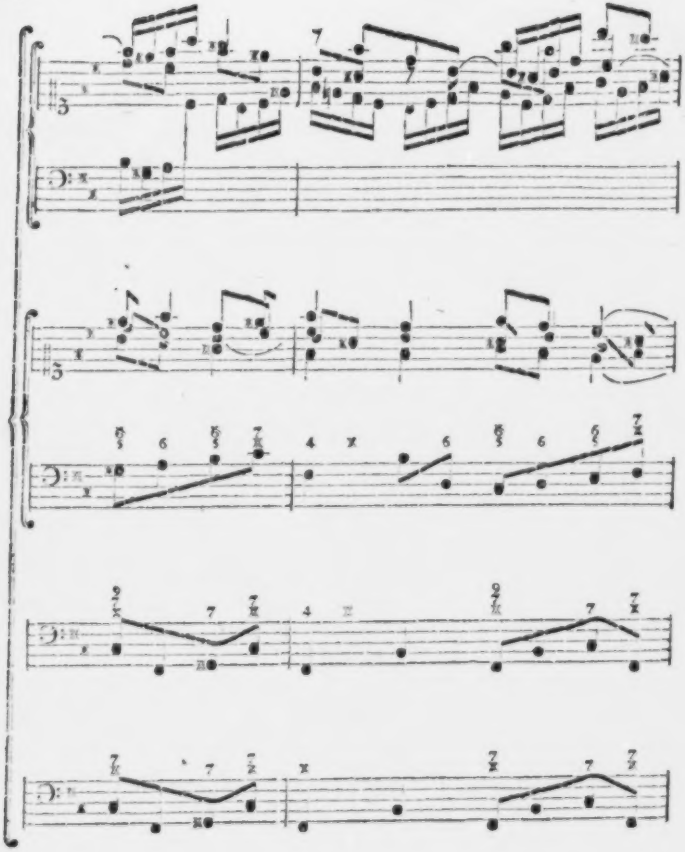


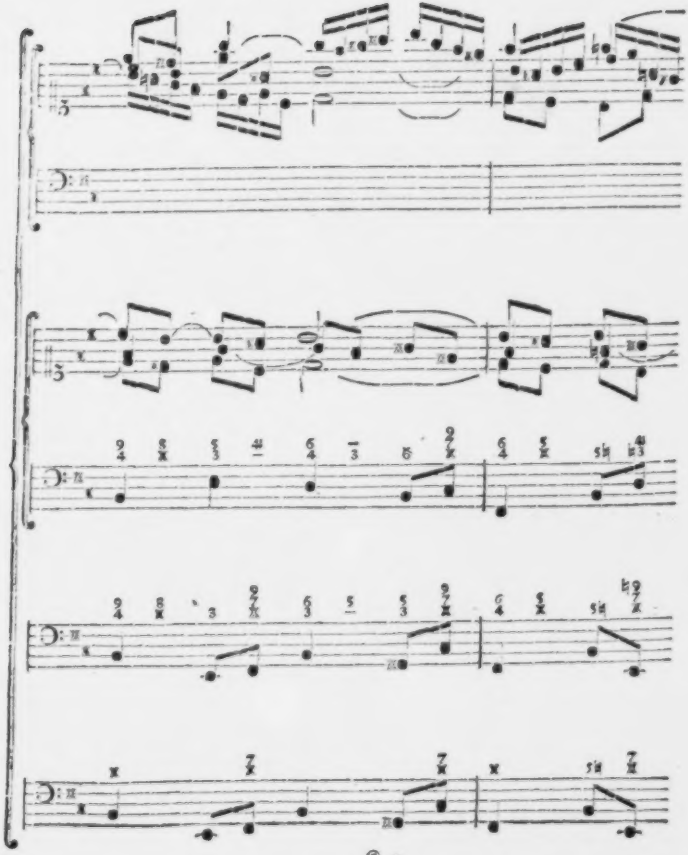


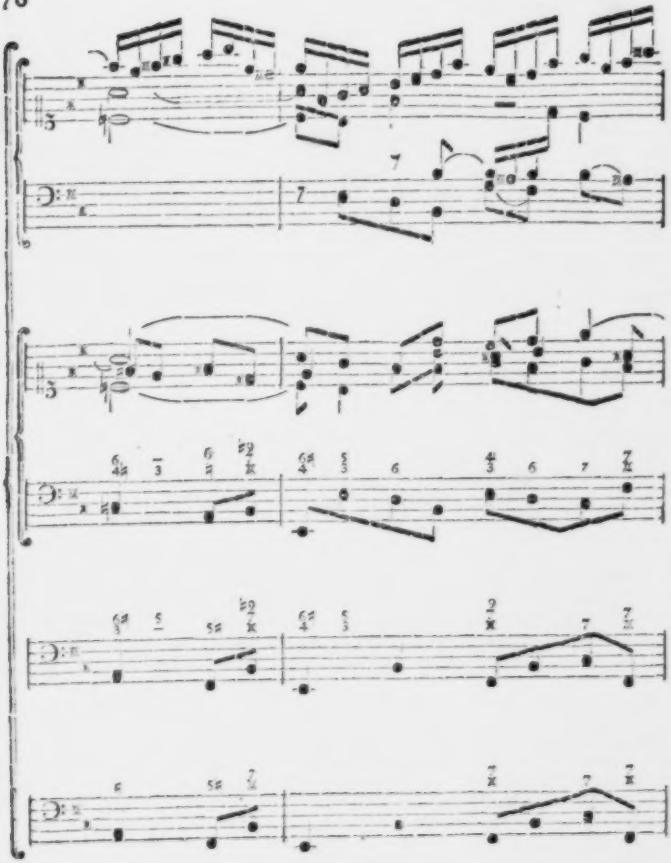


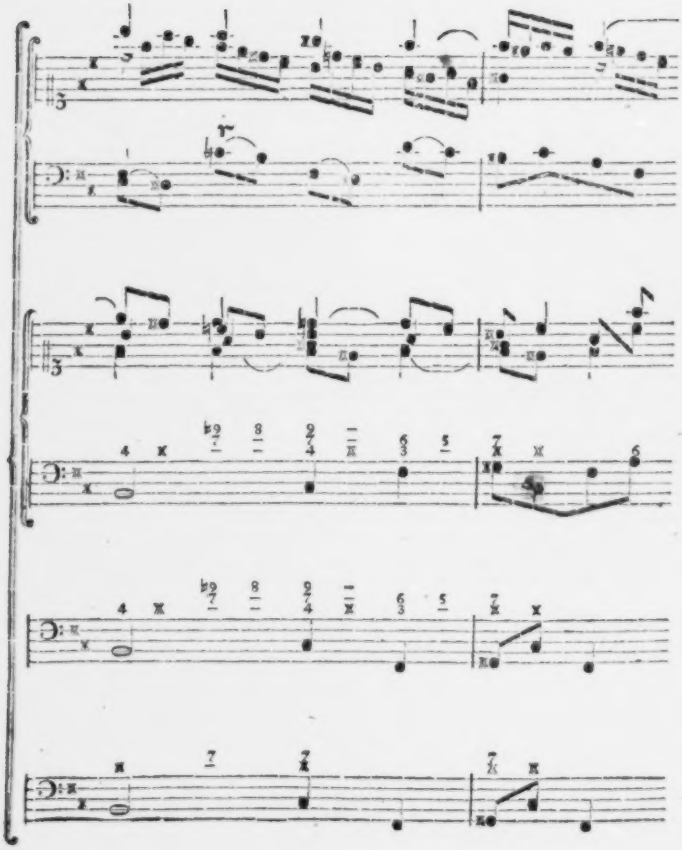


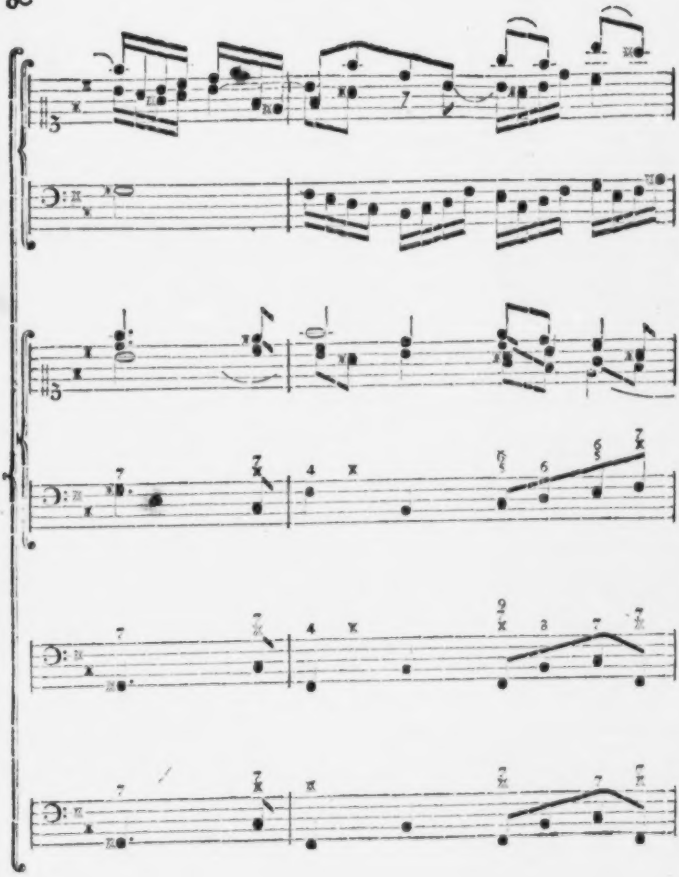


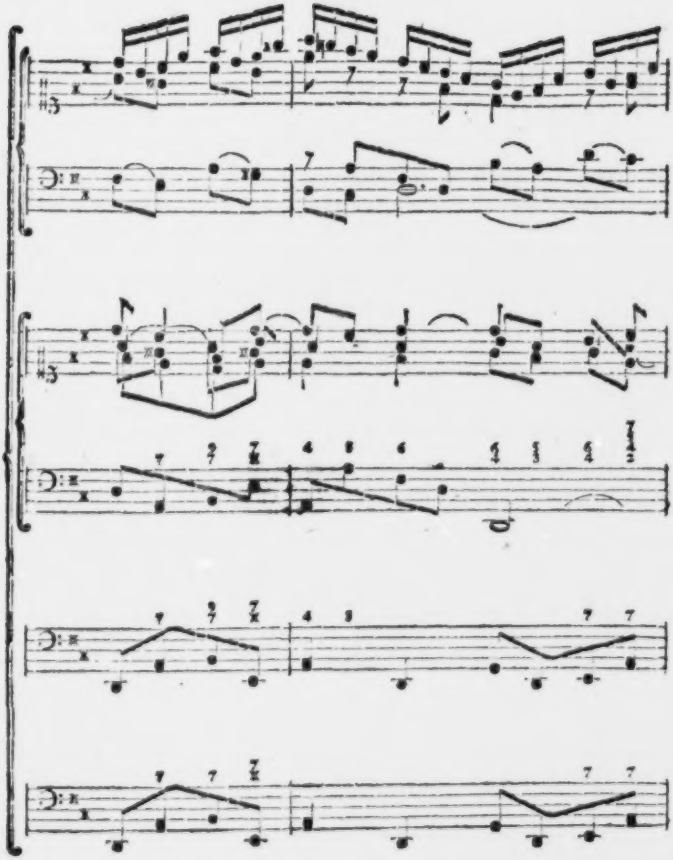


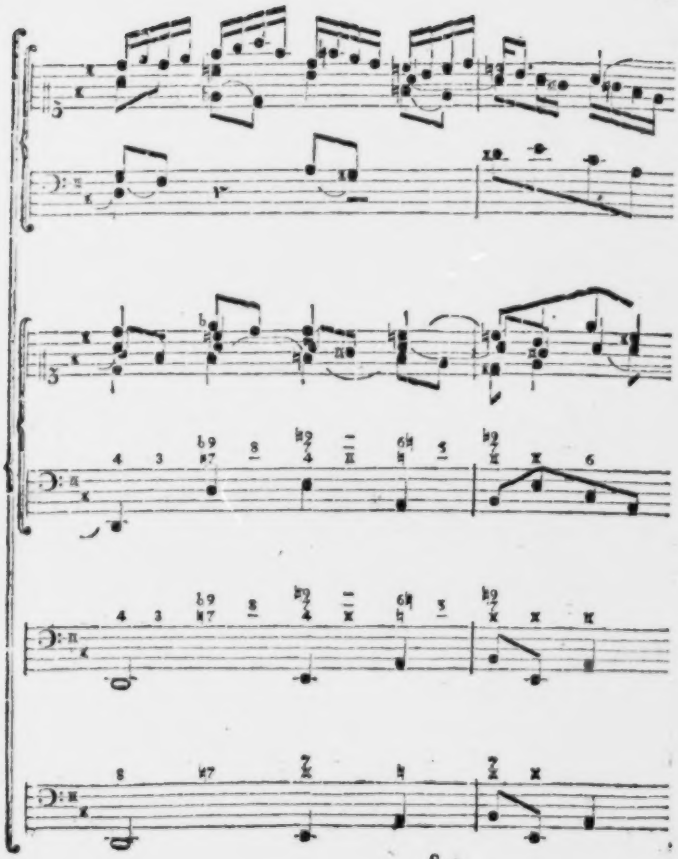


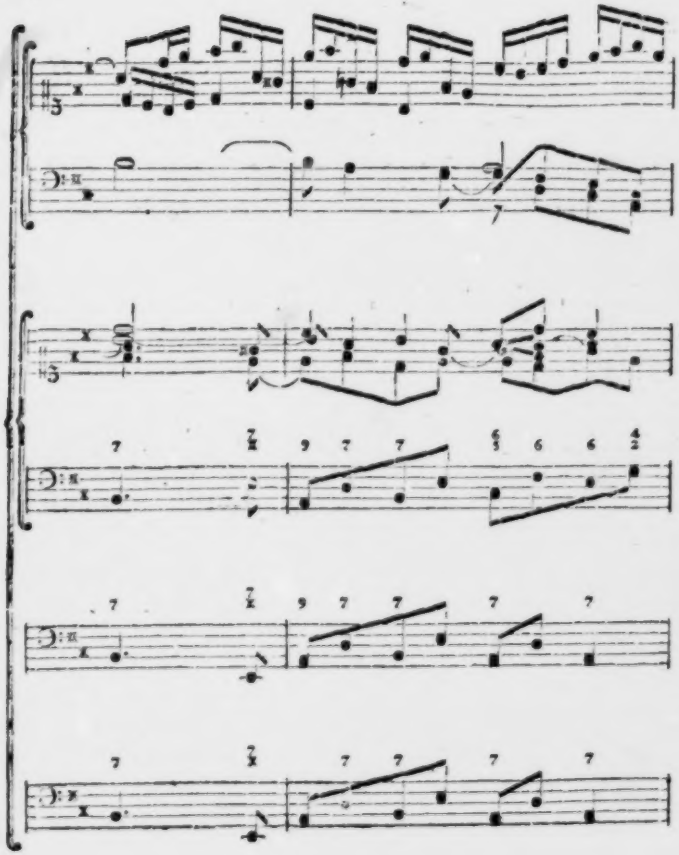


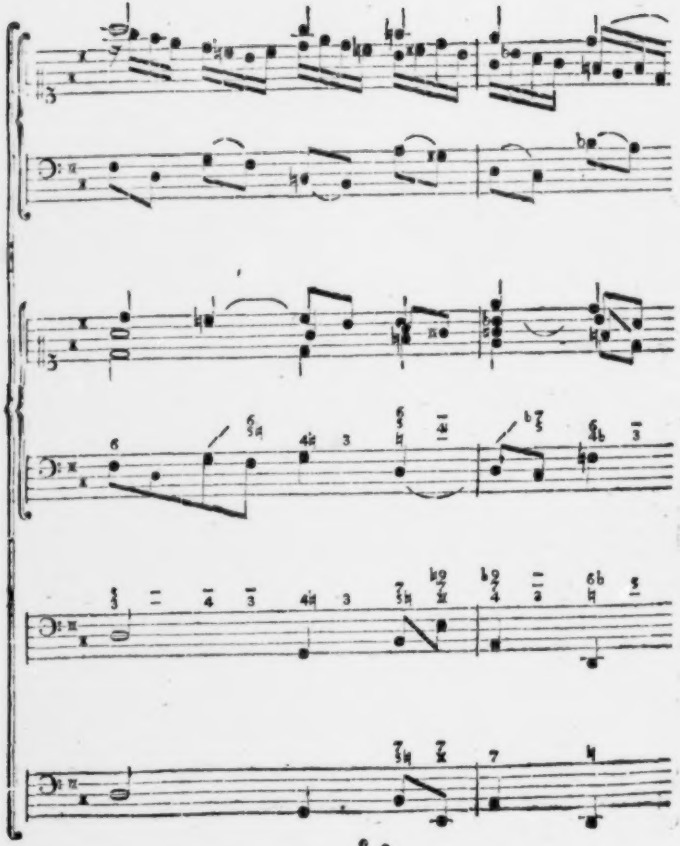


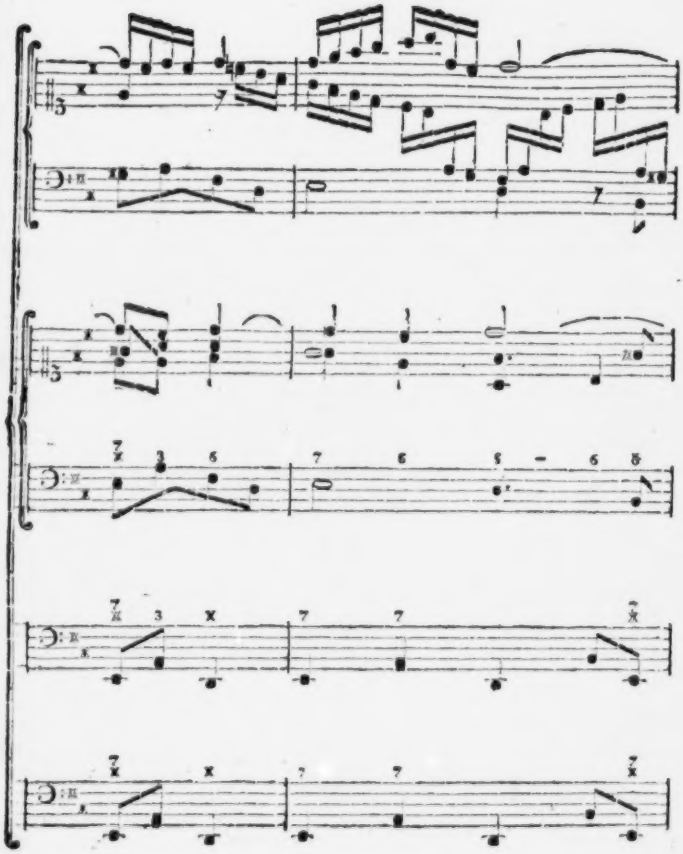


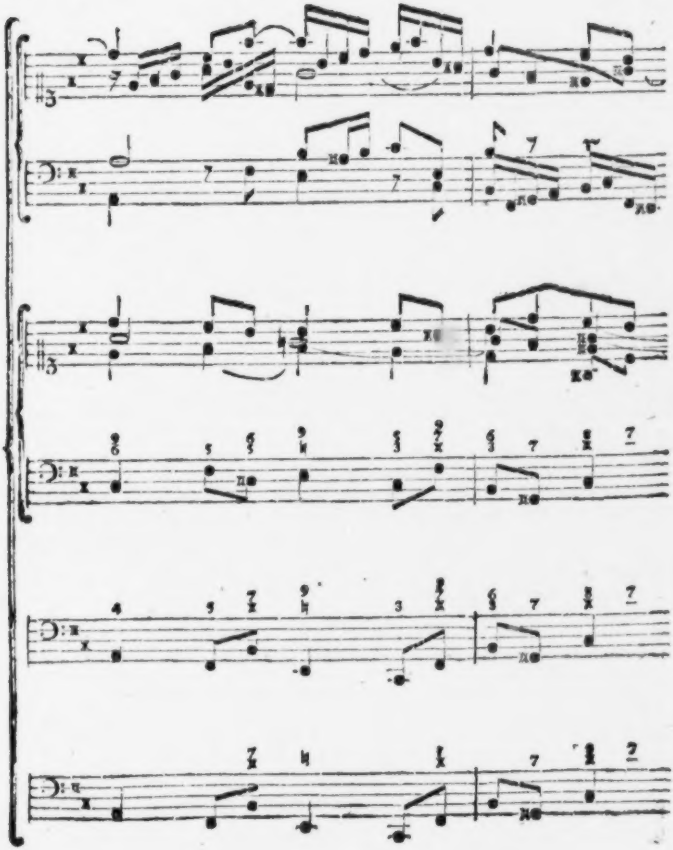


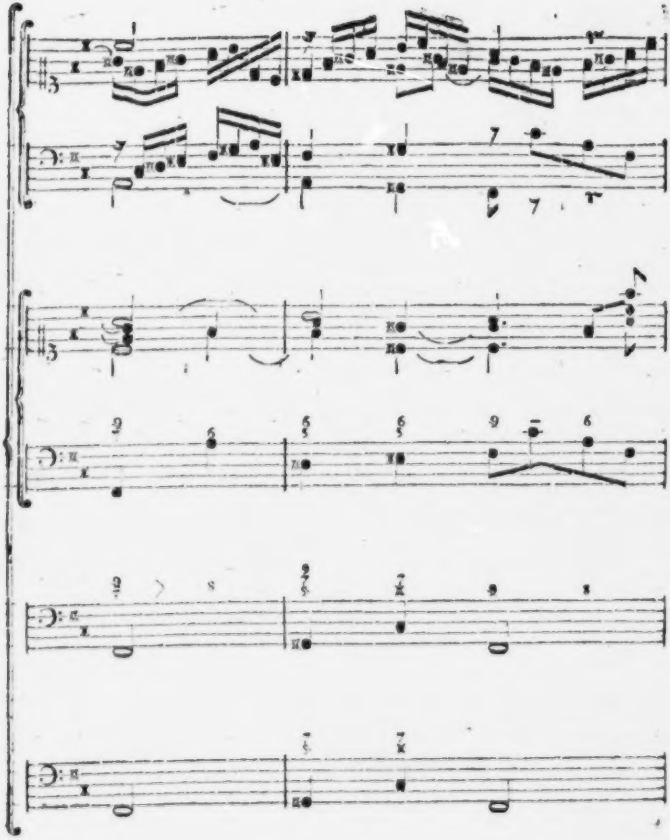


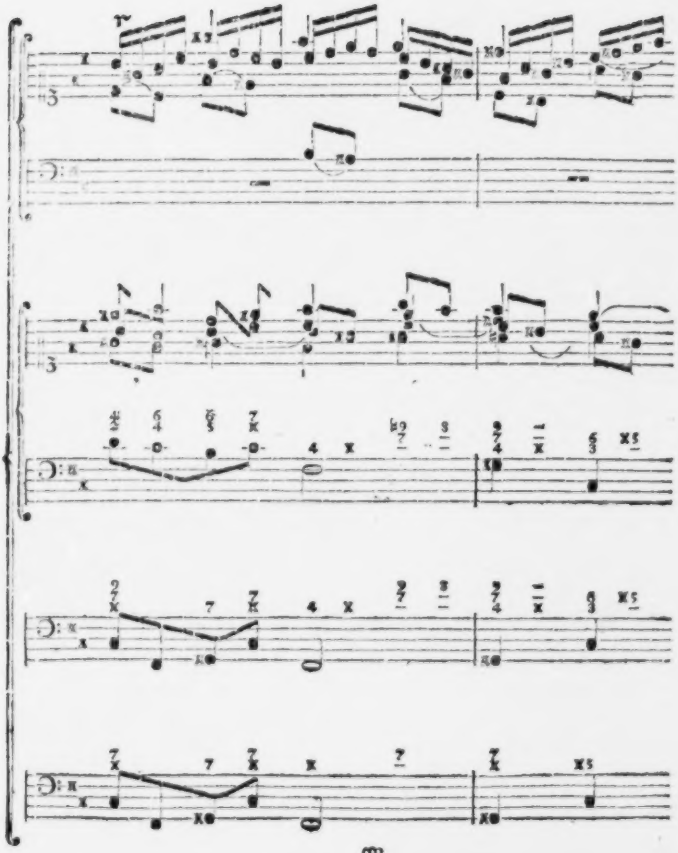




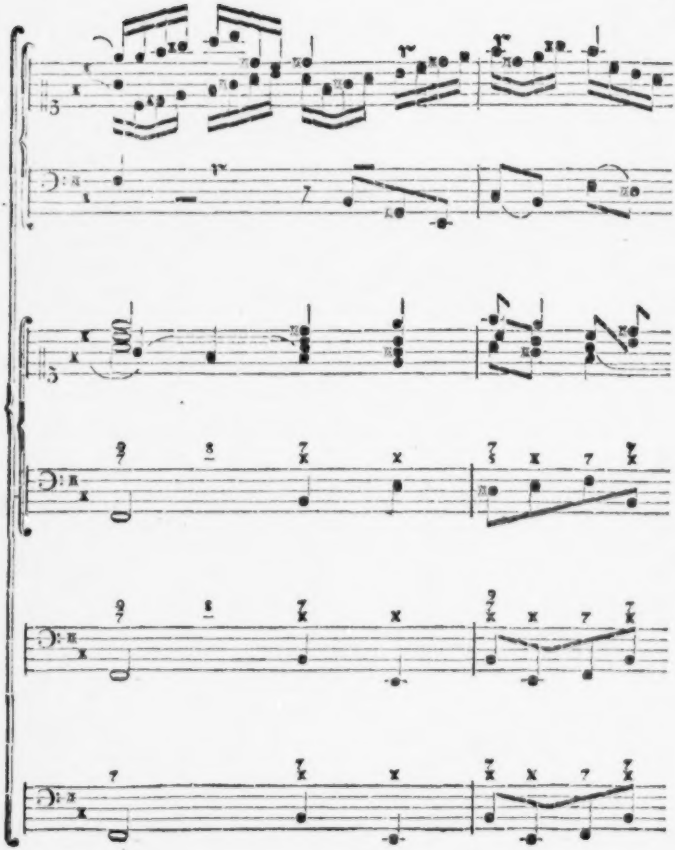


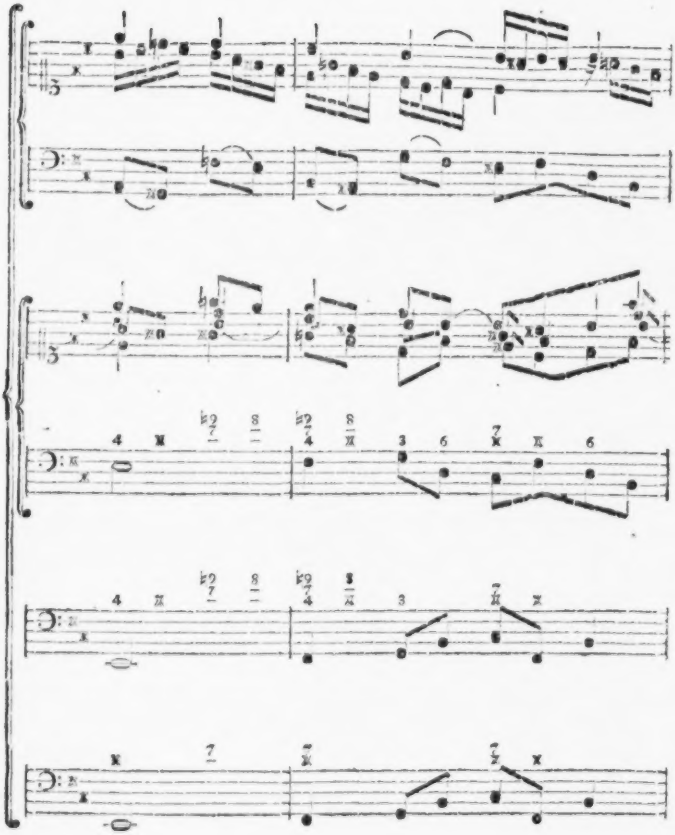


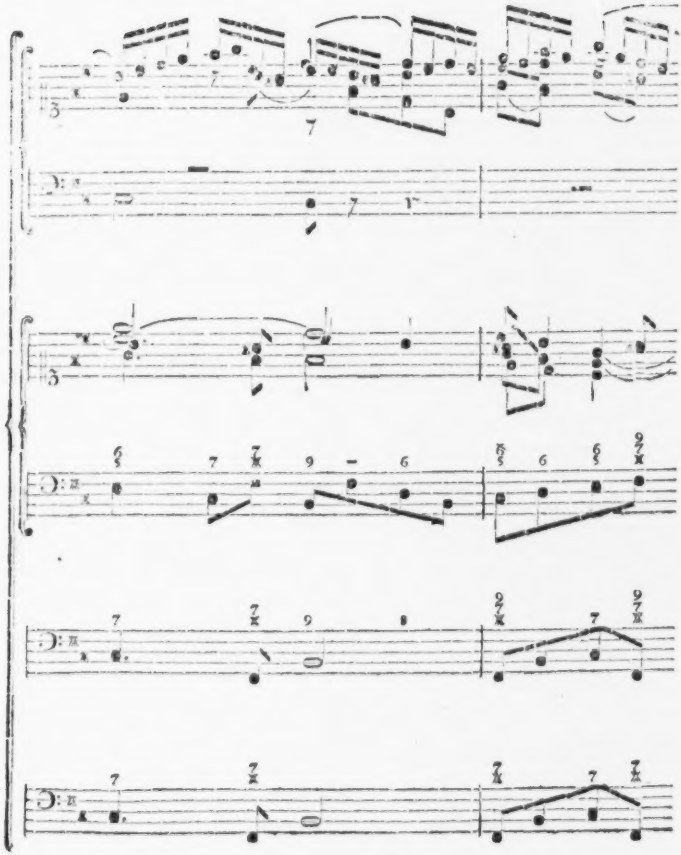


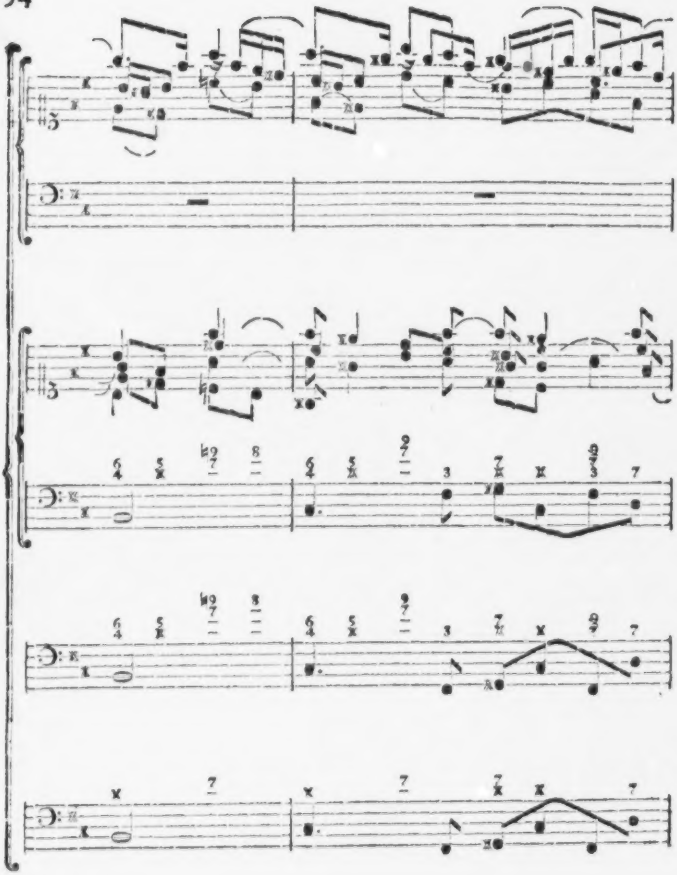


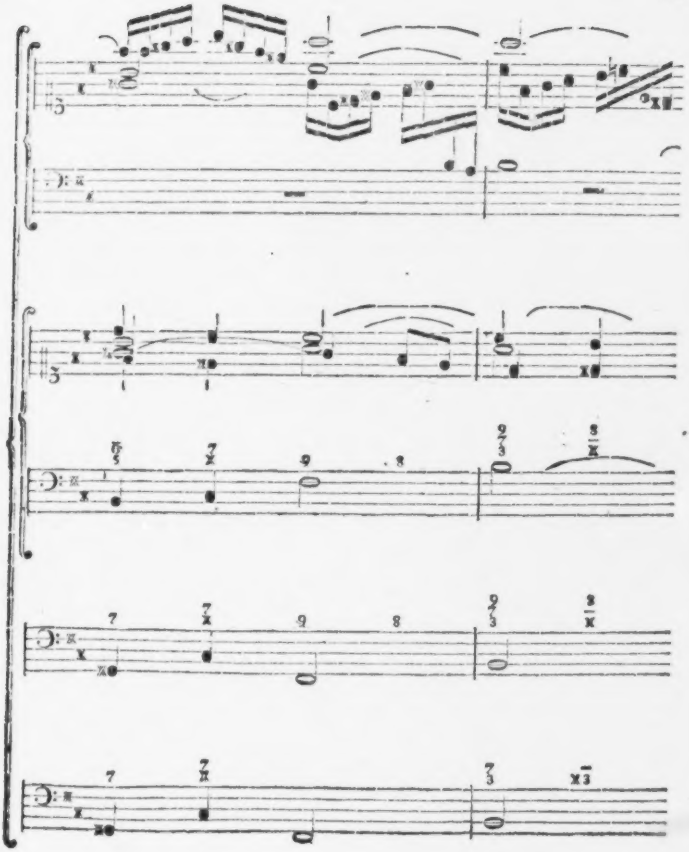
M

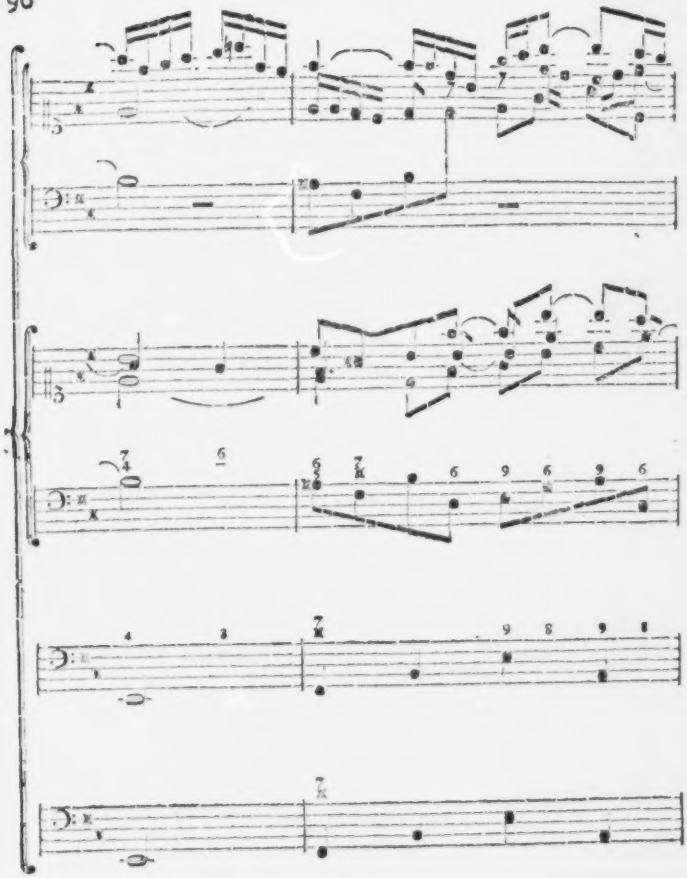


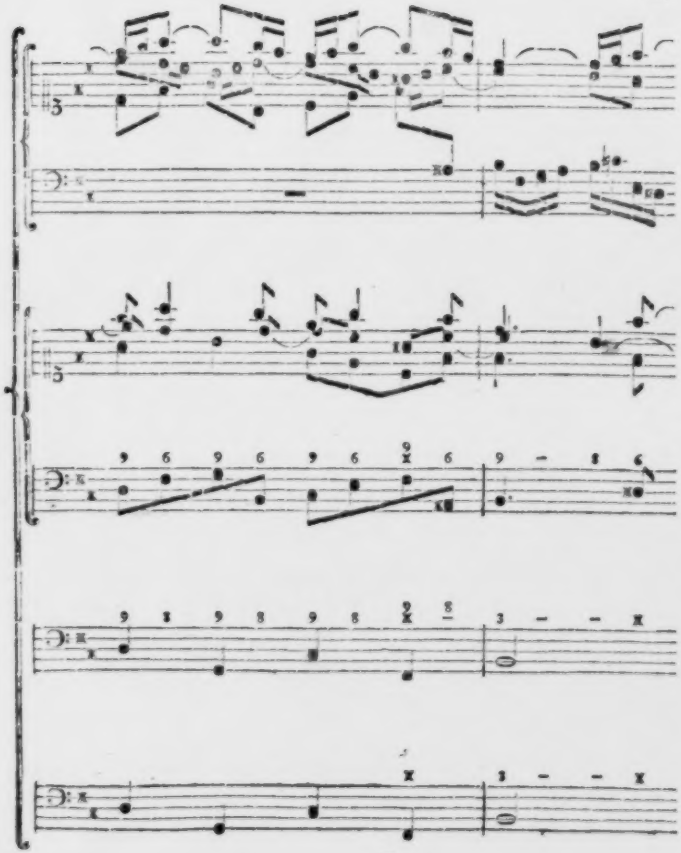


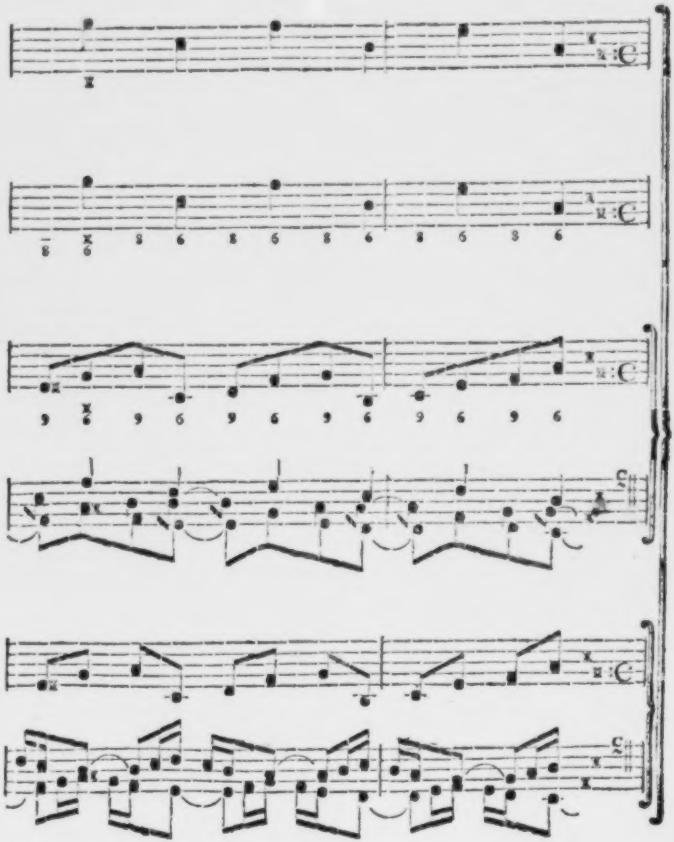


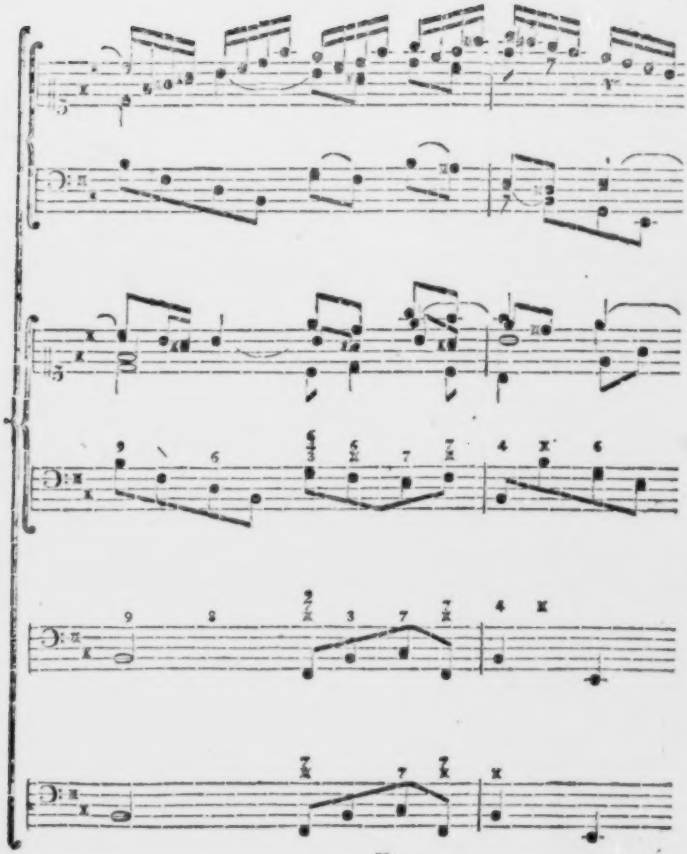




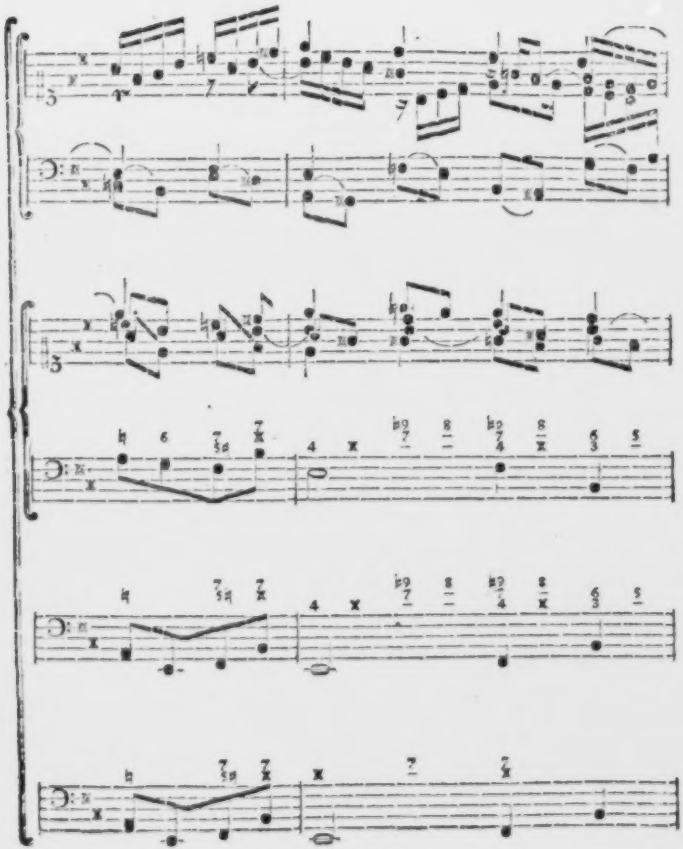


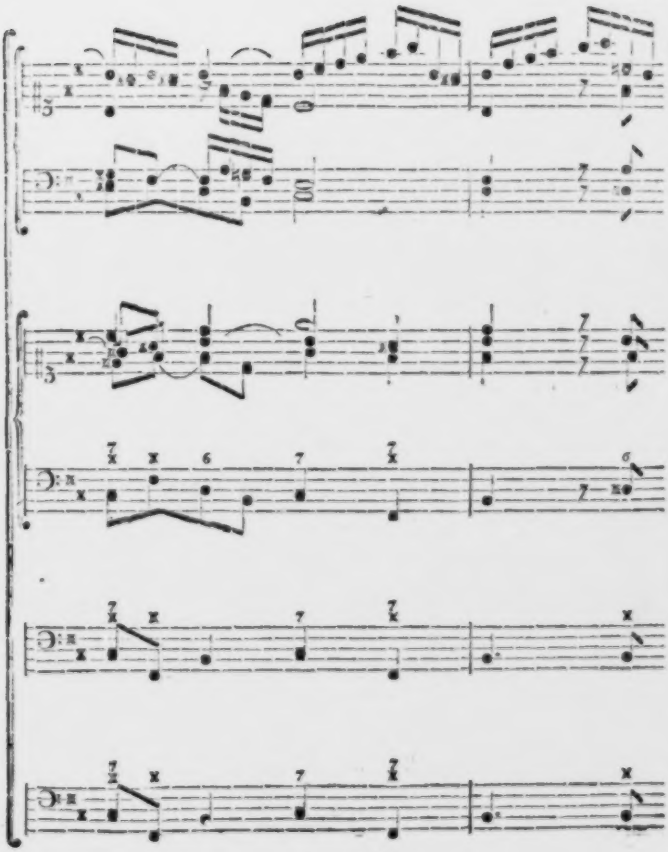


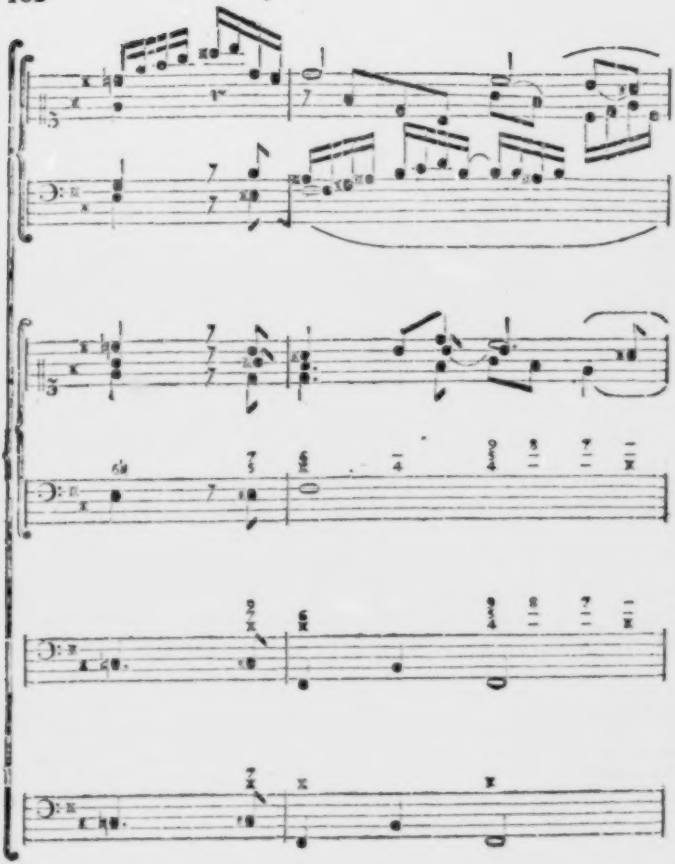




M 2

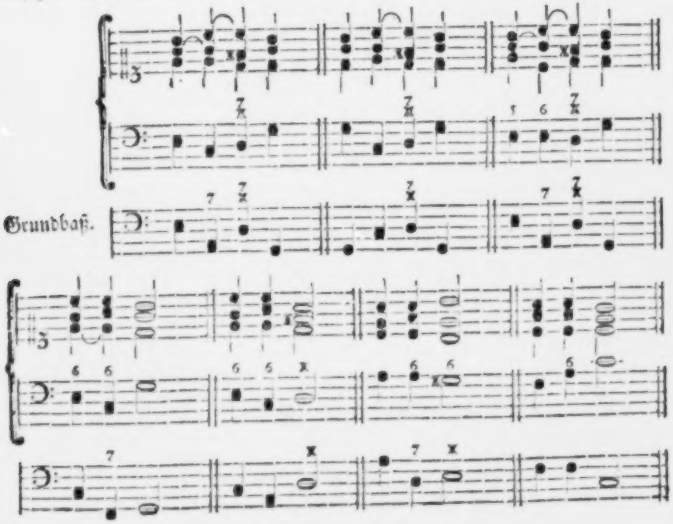


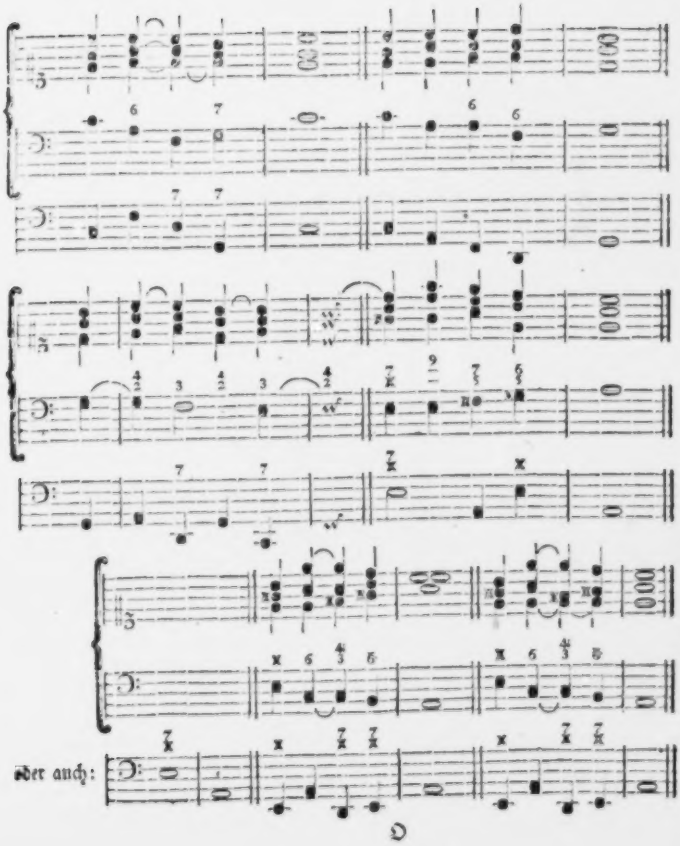




Nacherinnerung.

Man kann die Regel nicht zu oft wiederholen, daß man wol auf die Fortschreitung eines jeden Accordes Acht haben müsse, indem derselbe Accord durch die Fortschreitung oft ein ganz anderer Accord ist, als er zu seyn scheinet. Daher fügen wir, Ungeübteren zu Gefallen, noch folgende Beyspiele von verschiedentlich fortschreitenden Accorden mit ihren Grundaccorden bey, deren Erklärung zwar aus dem Vorhergehenden schon erweislich ist, die aber dennoch manchen, der die Lehre von den Grundaccorden nicht vollkommen inne hat, oder dem das Gefühl einer natürlichen Fortschreitung noch fehlet, stutzig machen und den richtigen Grundbaß verfehlen lassen könnten.

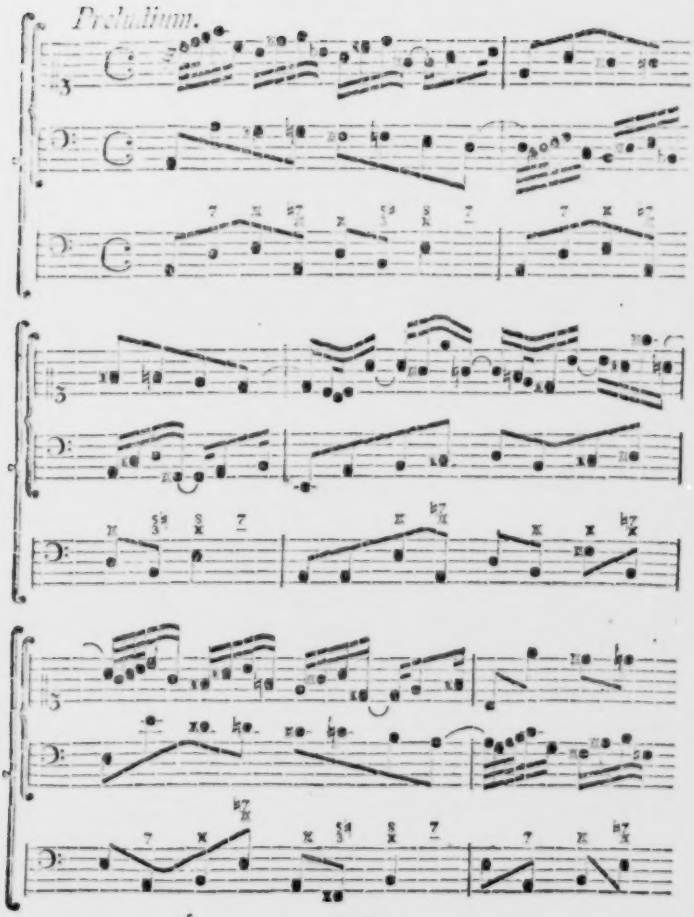


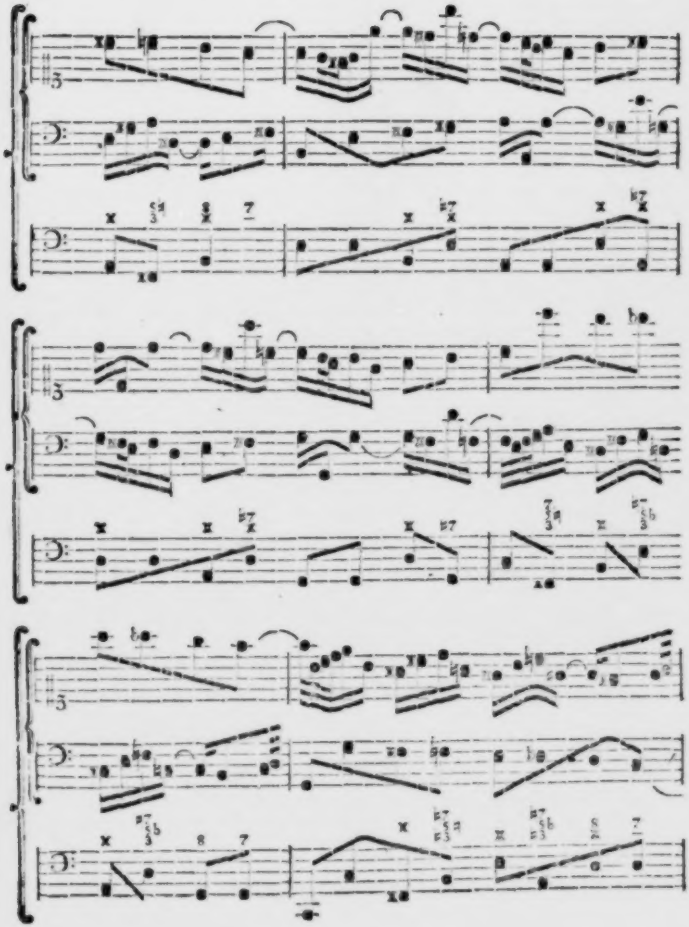

oder auch:

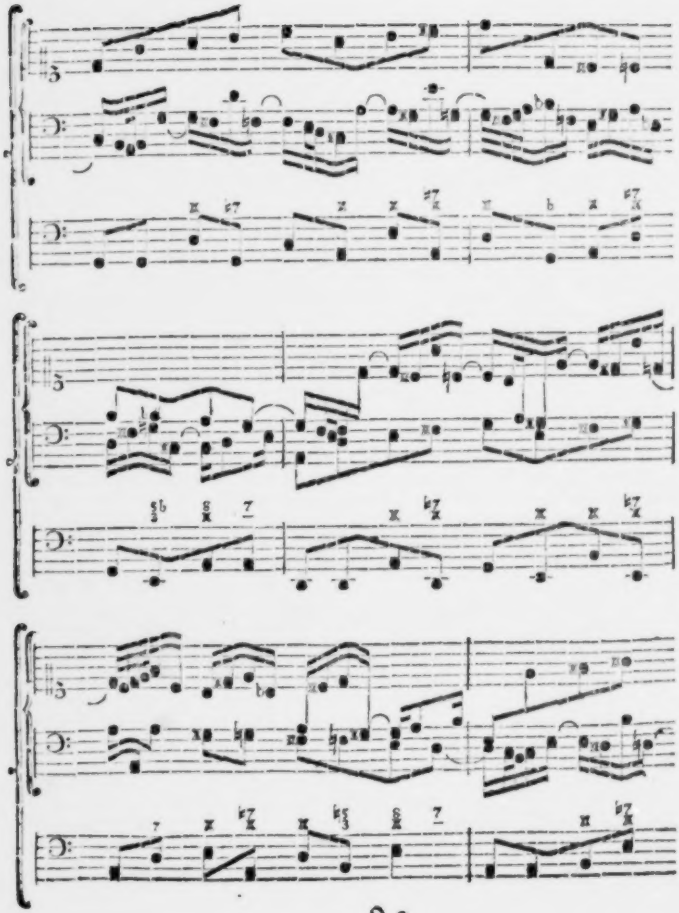
In dem letzten Beyspiel hält der Tenor im Orgelpunkt aus. S. §. 21 zurück.

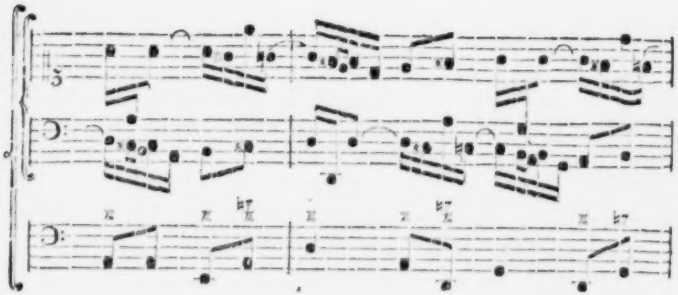
Da wir es in dieser Nacherinnerung blos mit Ungeübteren zu thun haben, denen die harmonischen Künste noch nicht so geläufig sind, daß sie die Auflösung der vorhergehenden Fuge in ihre Grundaccorde völlig verstehen sollten, so glauben wir, ihnen keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn wir derselben noch ein leichteres Preludium von demselben Verfaßer mit der Auflösung des ersten Theiles nachfügen, und ihrem eigenen Nachdenken Gelegenheit geben, sich mit der Auflösung des zweyten Theiles, der nicht viel schwerer, als der erste ist, zu beschäftigen: Zu dem Ende haben wir zu dem zweyten Theil den Grundbaß weggelassen, damit jedweder die dazu gehörigen Grundnoten selbst dazu finden möge. Nur zweyerley Fortschreitungen, die in diesem Preludium oft vorkommen, verdienen Aufmerksamkeit. Gleich bey dem zweyten Achtel des ersten Taktes könnte man glauben den F accord zu hören: aus der Fortschreitung aber dieses Accordes in den E dur accord des dritten Achtels erkennt man, daß es nicht der F, sondern der D accord mit der wesentlichen Septime sey. Imgleichen könnte man bey dem ersten Achtel des dritten Taktes den Dominantenaccord von A, nemlich den wesentlichen Septimenaccord von E mit der großen Terz zu vernehmen glauben; da aber dieser Accord nothwendig bey dem vorhergehenden letzten Achtel des zweyten Takts schon zum Grunde liegt, und mit Anfang des darauf folgenden Taktes natürlich in den Accord der Tonica fortschreitet, so ist auch hier nicht der Septimenaccord von E, sondern der vorgehaltene consonirende Quartsextenaccord von E zu verstehen, der die Unterquinte des Baßtones mit dem Dreyklange zum Grunde hat; woraus zugleich erhellet, daß Bach den consonirenden Quartsextenaccord von dem dißonirenden wol zu unterscheiden gewußt, und jenen ohne Bedenken frey eintreten läßt, da dieser hingegen in seinen Werken niemals ohne Vorbereitung angetroffen wird, wie wir uns über die Behandlung dieses Accordes im §. §. weitläuftiger ausgedrückt haben.

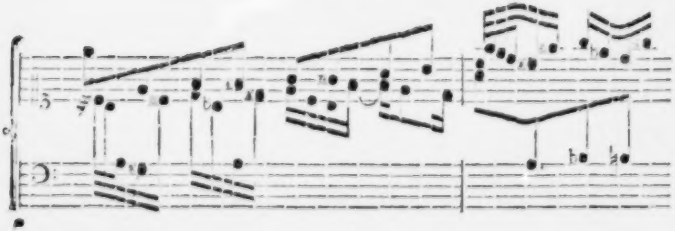
Preludium.

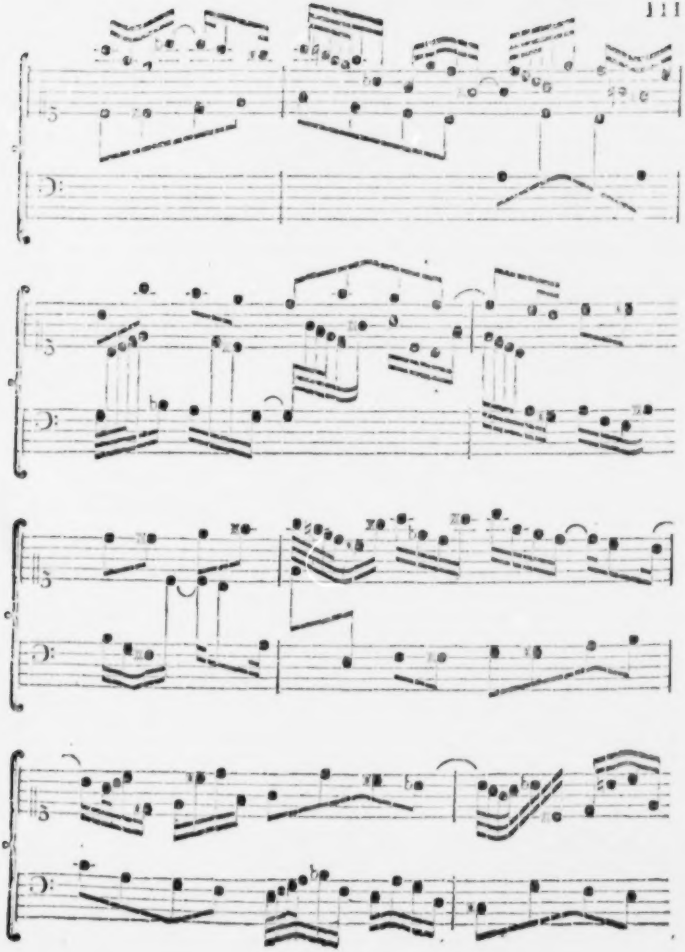


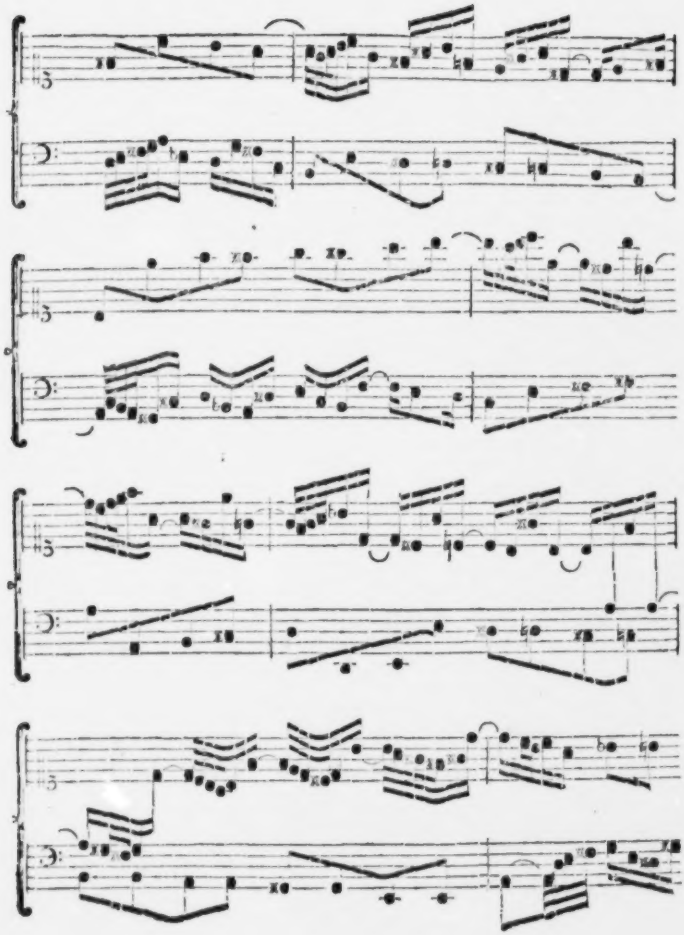












4° Mus Th. 772

GRUNDSÄTZE
DES
GENERALBASSES

als erste Linien zur

COMPOSITION

VON

JOHAN PHILIP KIRNBERGER,

Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preussen, Hoff Musicus.

BERLIN bey J. J. HUMMEL,

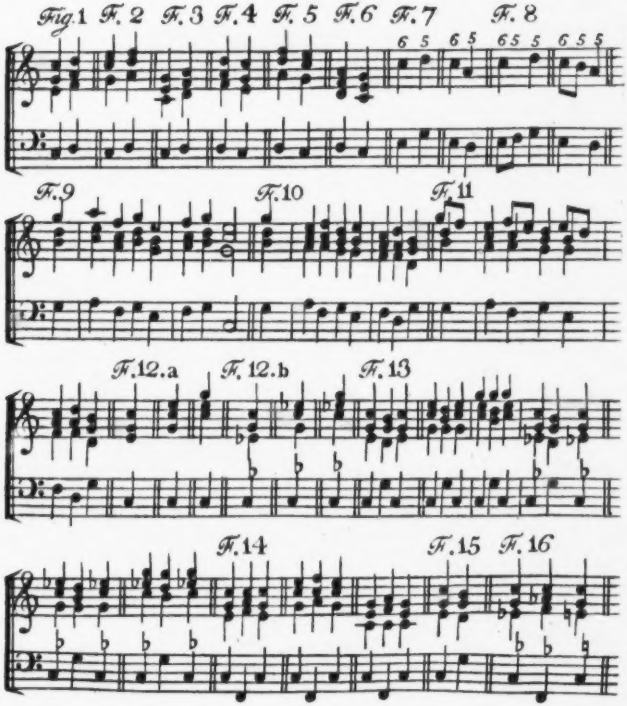
In der Königlich Privilegirten Musicalien Stecherey und Handlung.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

[644]

Erste Abtheilung



I

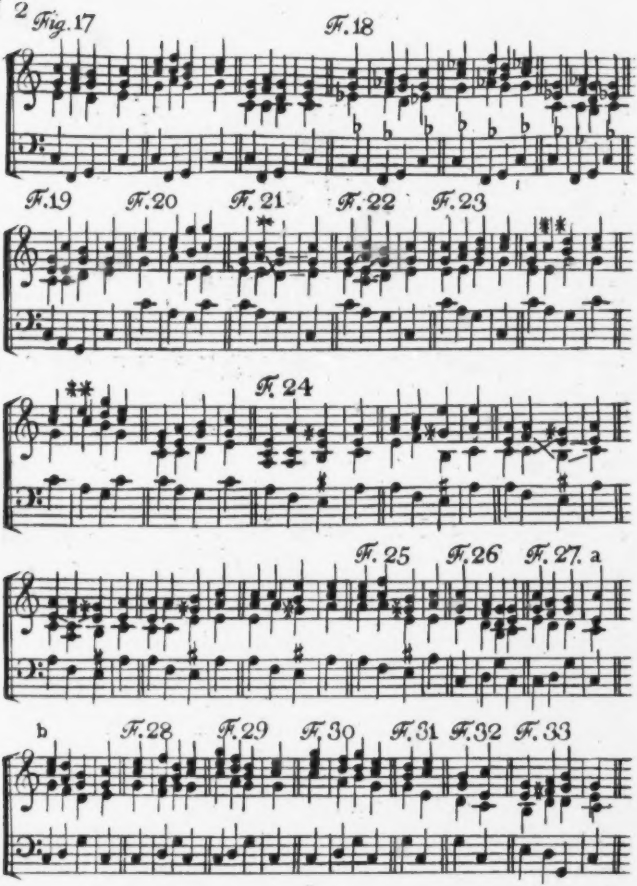
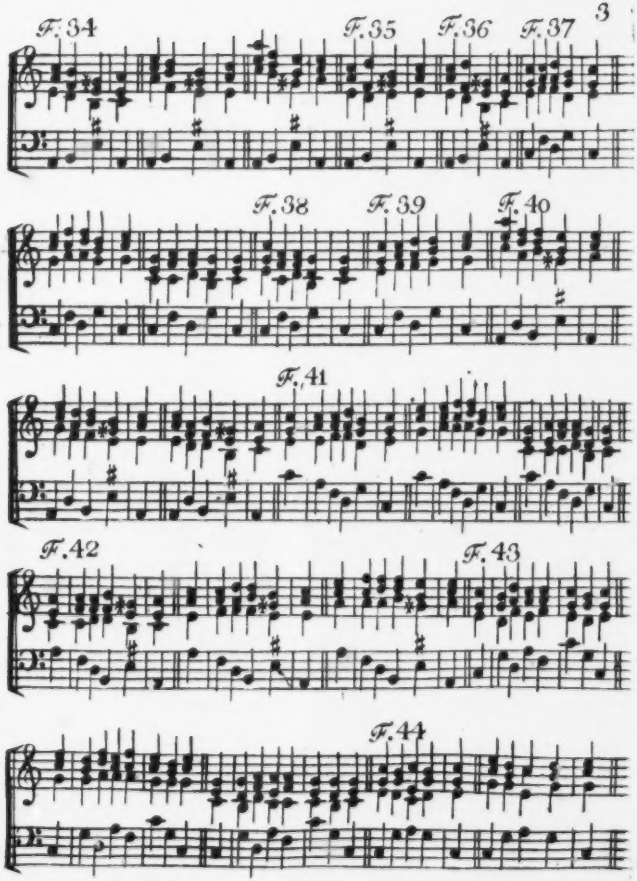
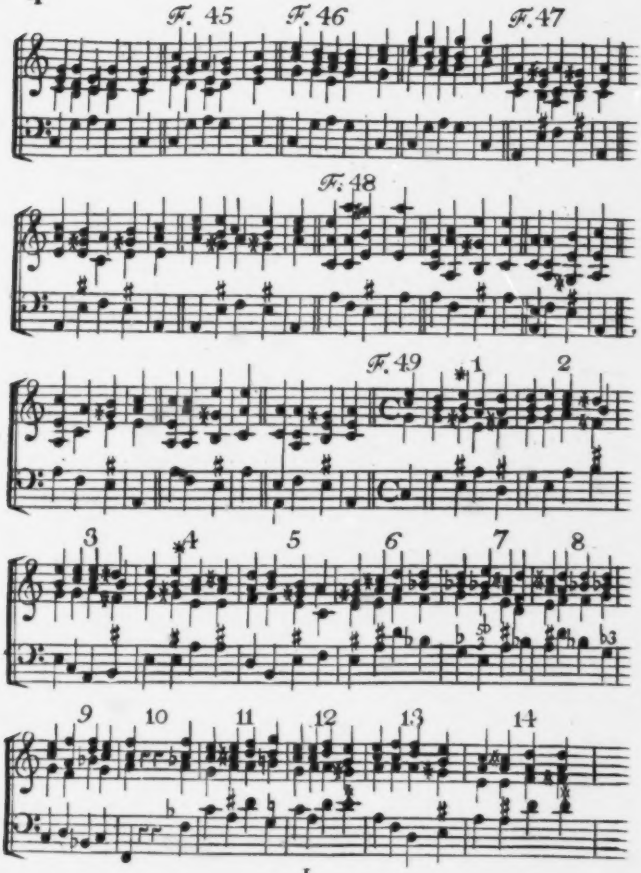
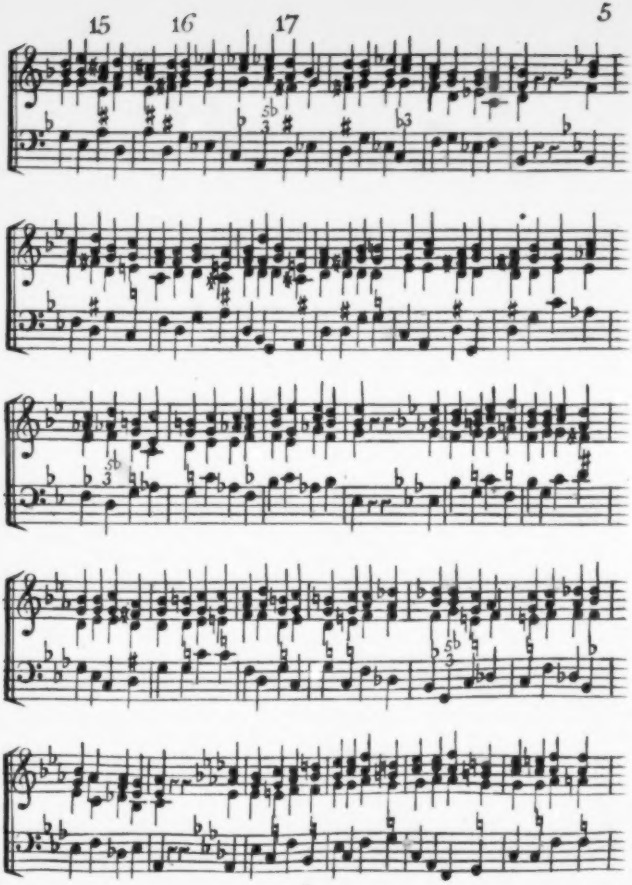


Fig. 17
F. 18
F. 19
F. 20
F. 21
F. 22
F. 23
F. 24
F. 25
F. 26
F. 27. a
b
F. 28
F. 29
F. 30
F. 31
F. 32
F. 33

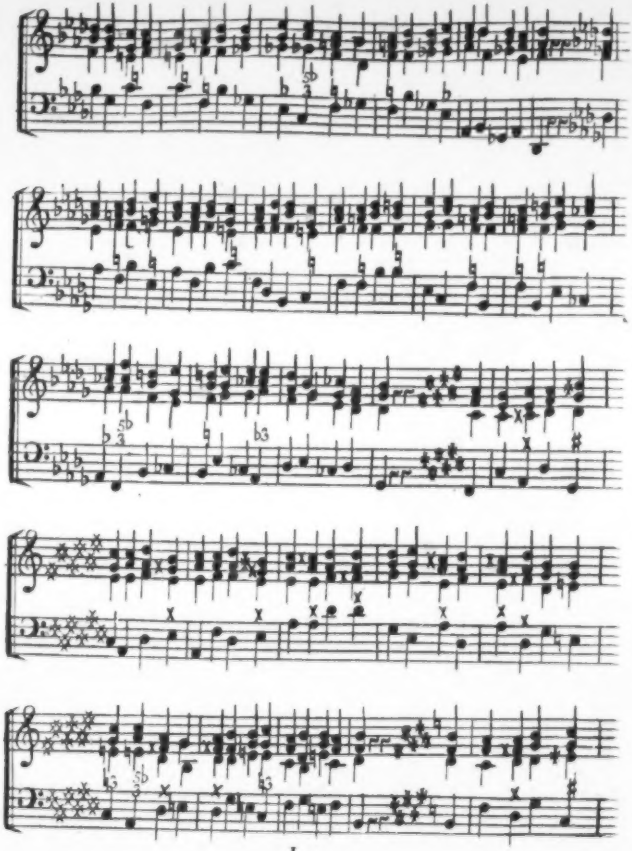


I

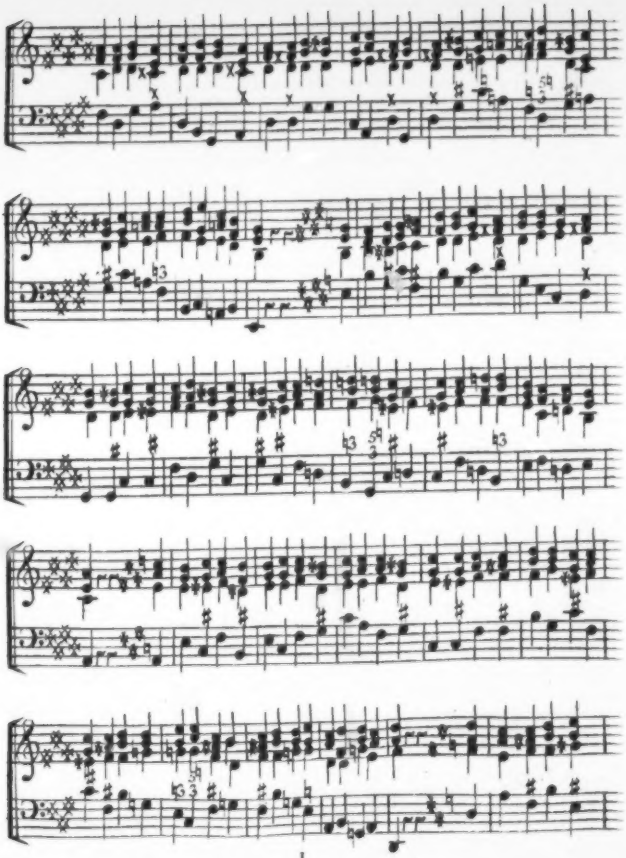

F. 45
F. 46
F. 47
F. 48
F. 49
*1
2
3
*4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14

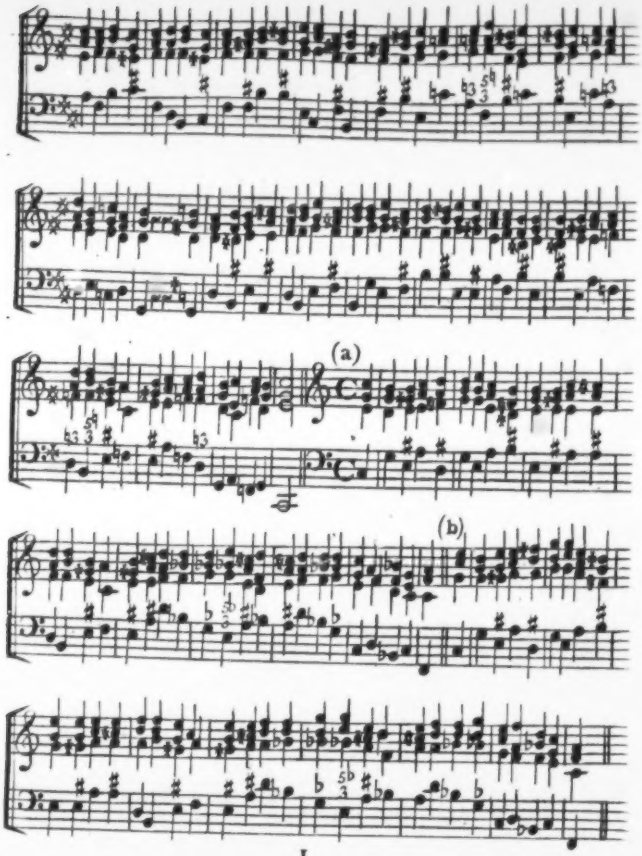


I



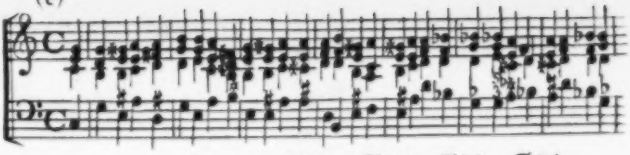
I



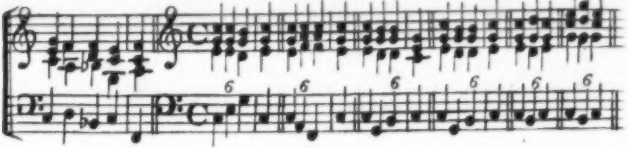


I

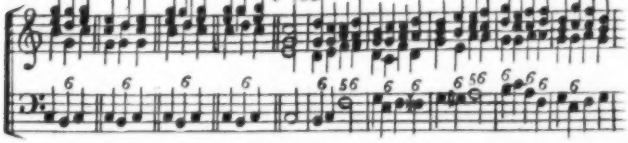
(c)



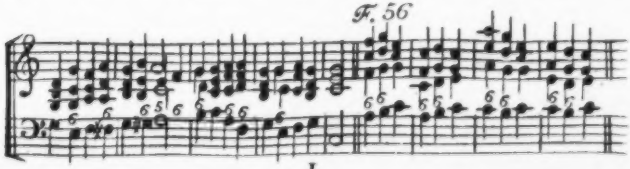
F. 50 F. 51 F. 52 F. 53 F. 54



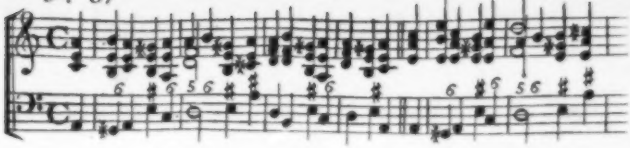
F. 55



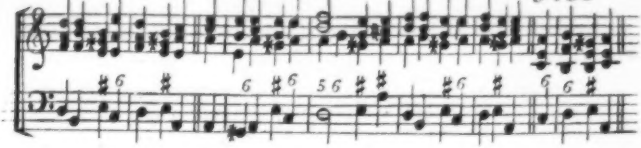
F. 56



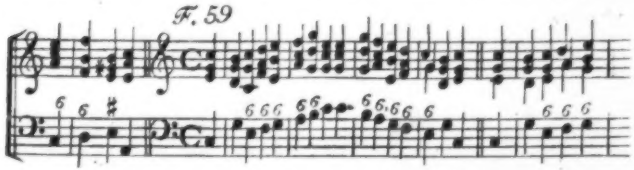
F. 57

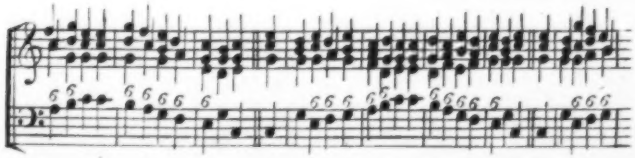


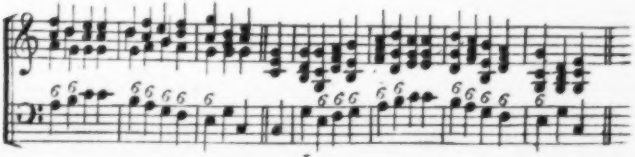
F. 58

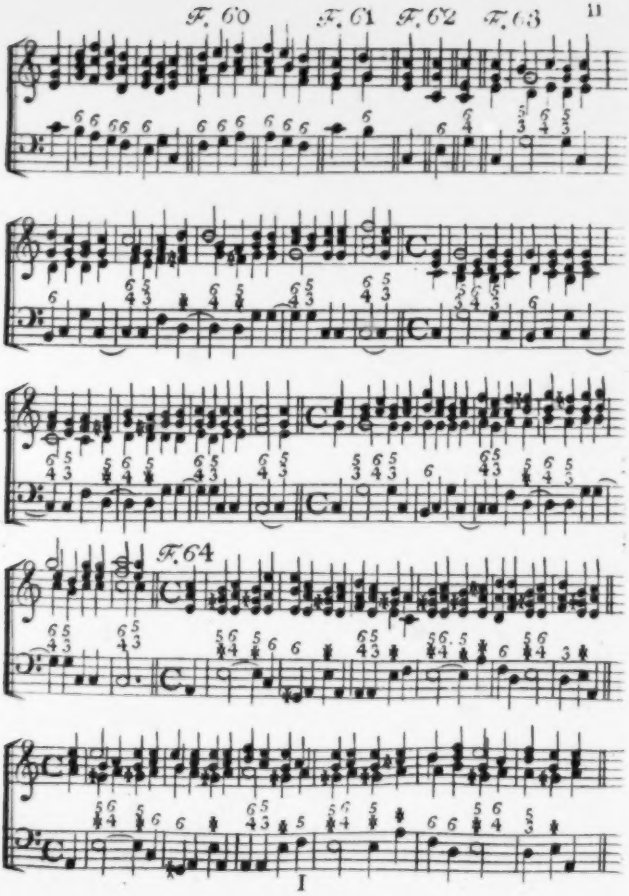


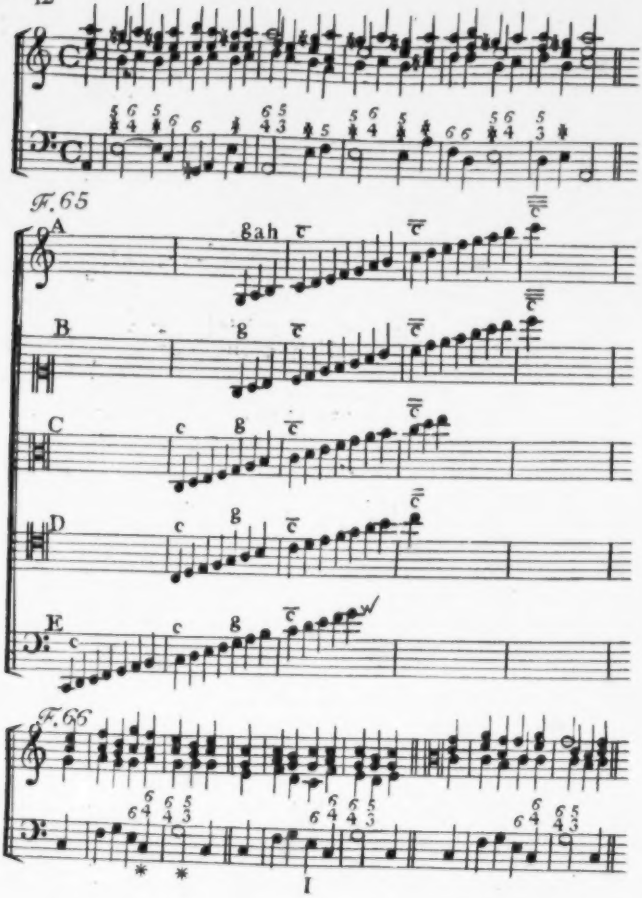
F. 59








F. 60
F. 61
F. 62
F. 63
F. 64


F. 65
A
gah
B
g
C
c
g
D
c
g
E
c
c
g
F. 66
I

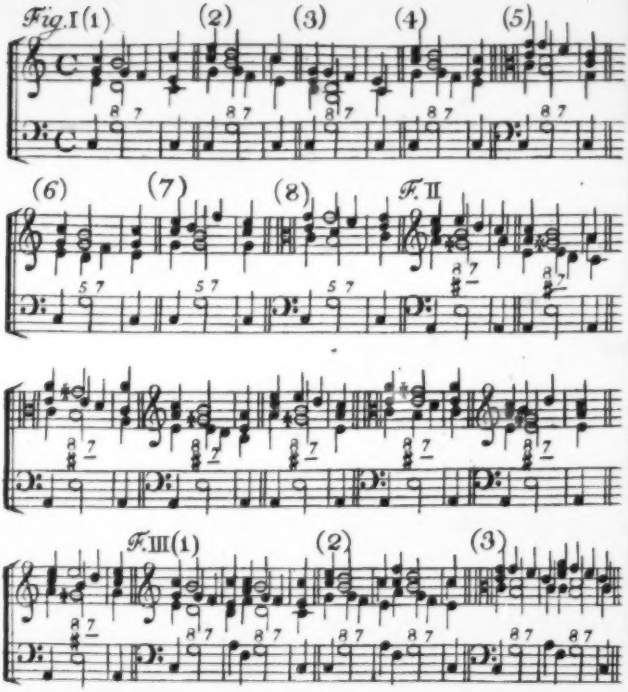
F. 67

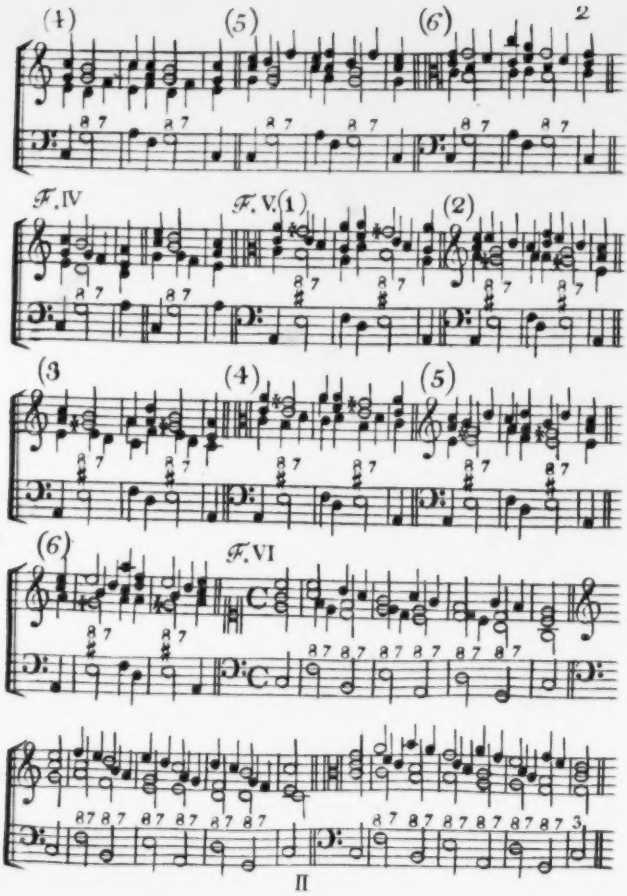
F. 68

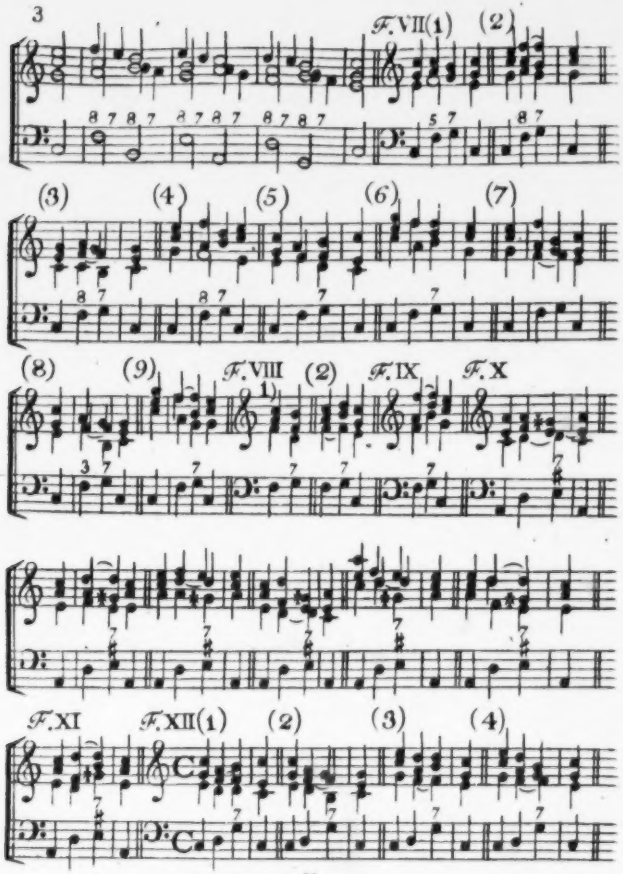
F. 69 (a) (b) (c) (a) (b) (c)

F. 70

Zweite Abtheilung




(4)
(5)
(6)
2
F. IV
F. V. (1)
(2)
(3
(4)
(5)
(6)
F. VI
II


3
F. VII (1)
(2)
(3)
(4)
(5)
(6)
(7)
(8)
(9)
F. VIII (1)
(2)
F. IX
F. X
F. XI
F. XII (1)
(2)
(3)
(4)

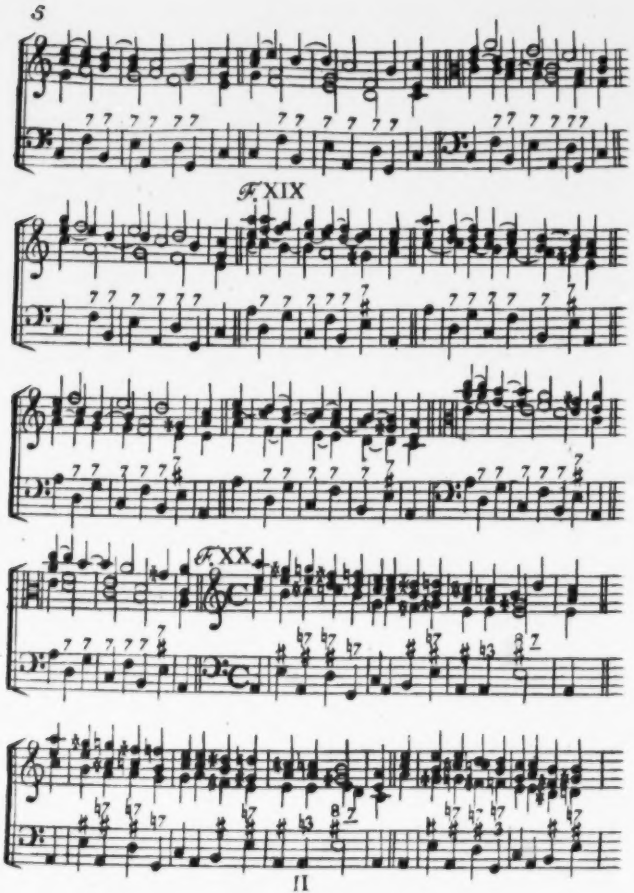
(5) (6) (7) (8) F. XIII

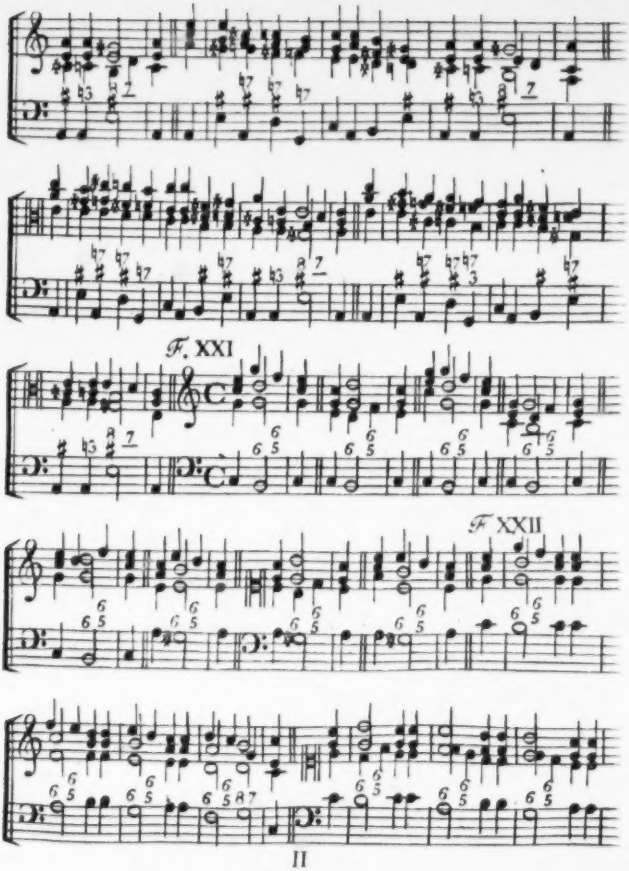
F. XIV (1) (2) (3)

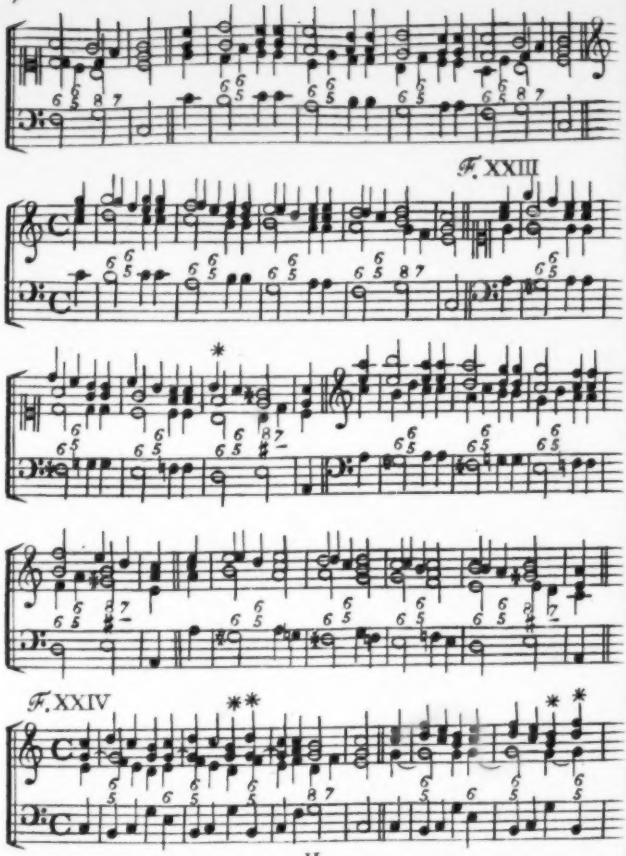
(4) (5) F. XV

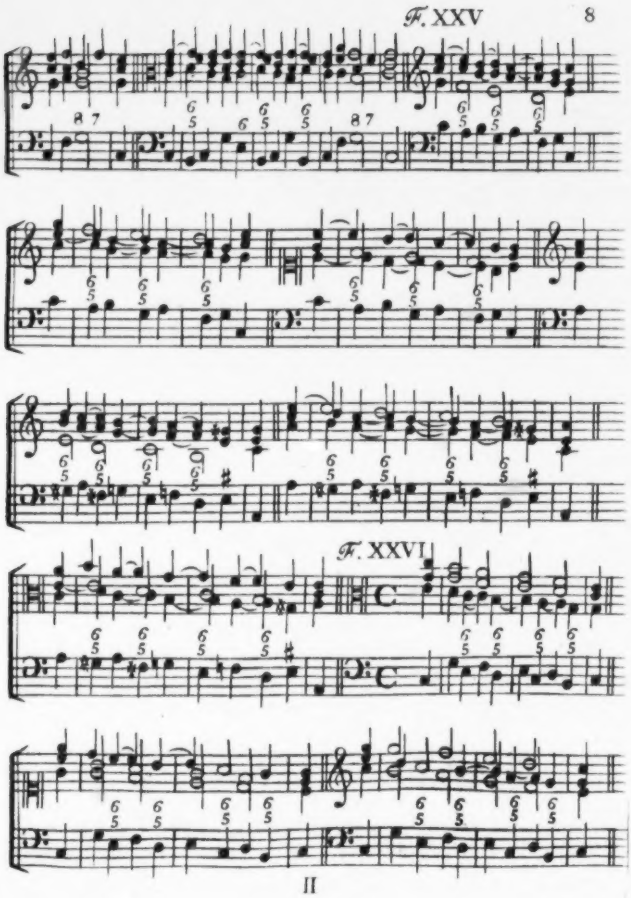
F. XVI F. XVII

F. XVIII


S
F. XIX
F. XX


F. XXI
F XXII


F. XXIII
F. XXIV



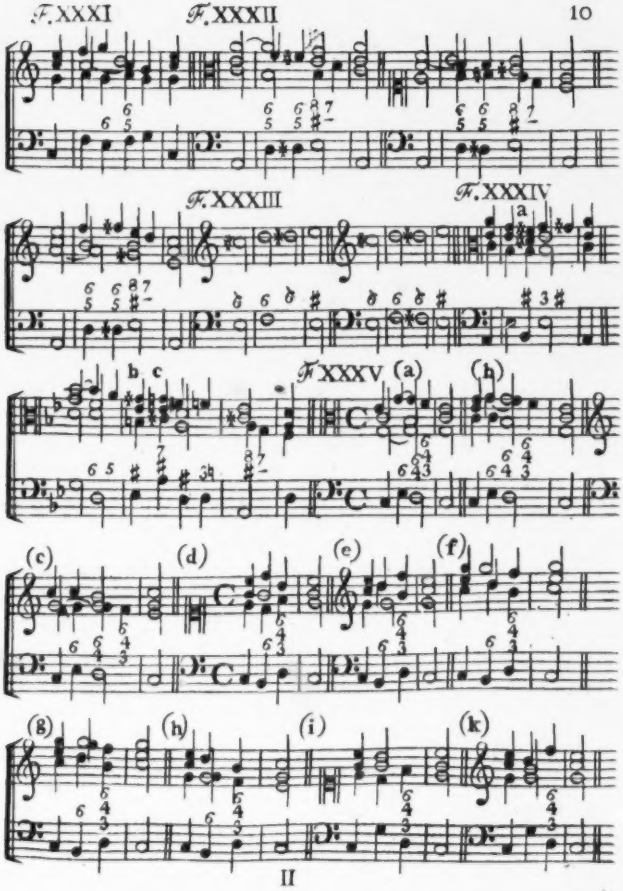
13

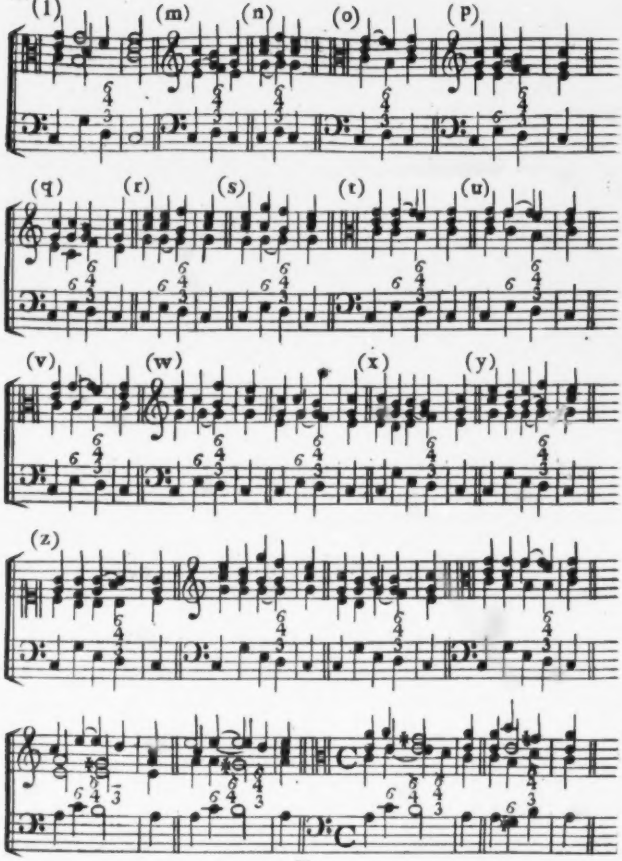
9 F. XXVII

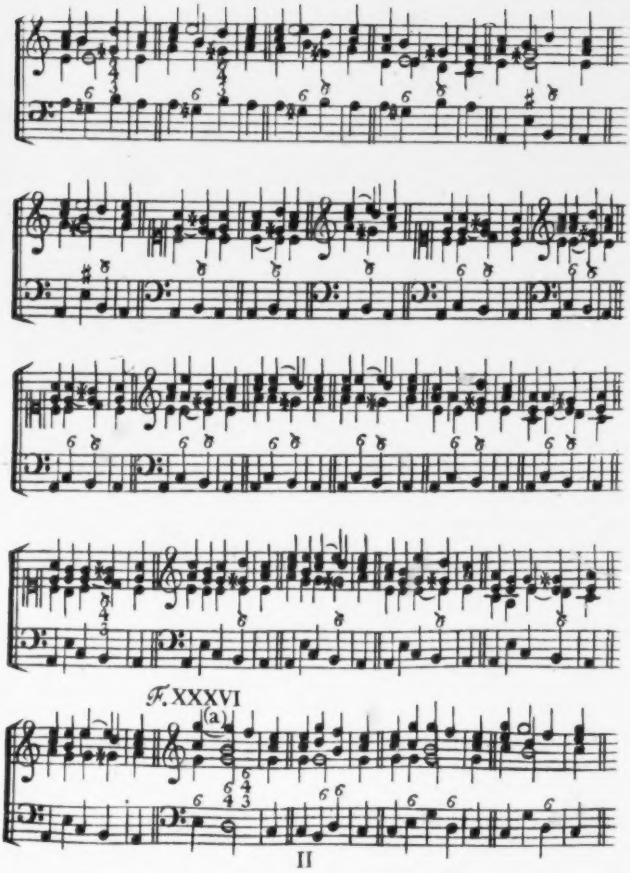
F. XXVIII

F. XXIX

F. XXX


F. XXXI
F. XXXII
F. XXXIII
F. XXXIV
a
b c
F XXXV (a)
(h)
(c)
(d)
(e)
(f)
(g)
(h)
(i)
(k)


(l)
(m)
(n)
(o)
(p)
(q)
(r)
(s)
(t)
(u)
(v)
(w)
(x)
(y)
(z)


F. XXXVI
(a)
II

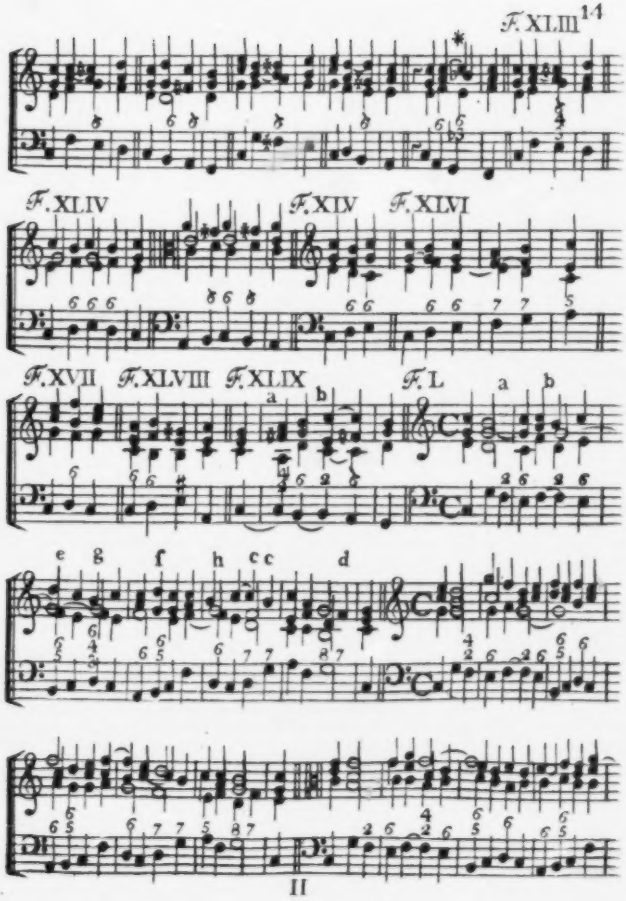
F. XXXVII

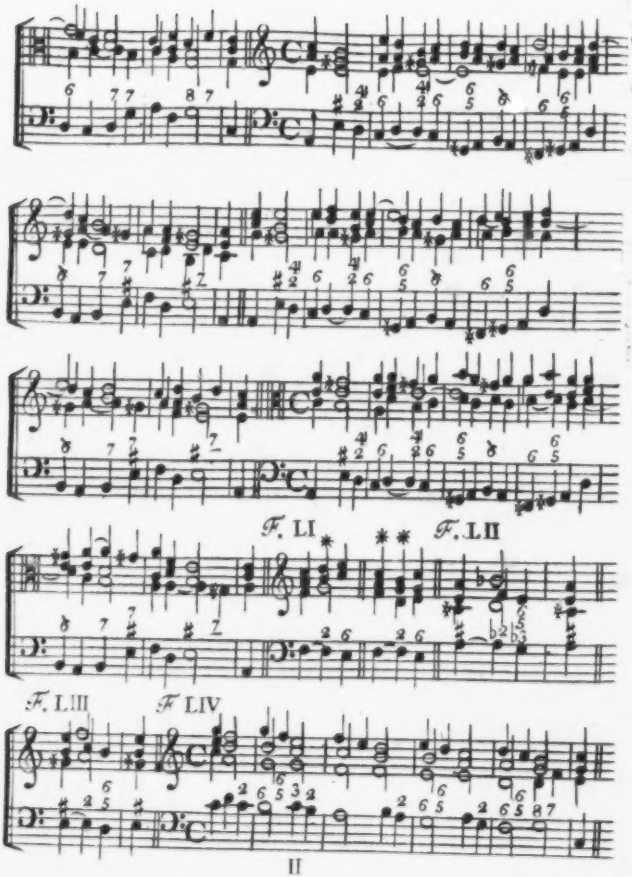
F. XXXVIII. F. XXXIX

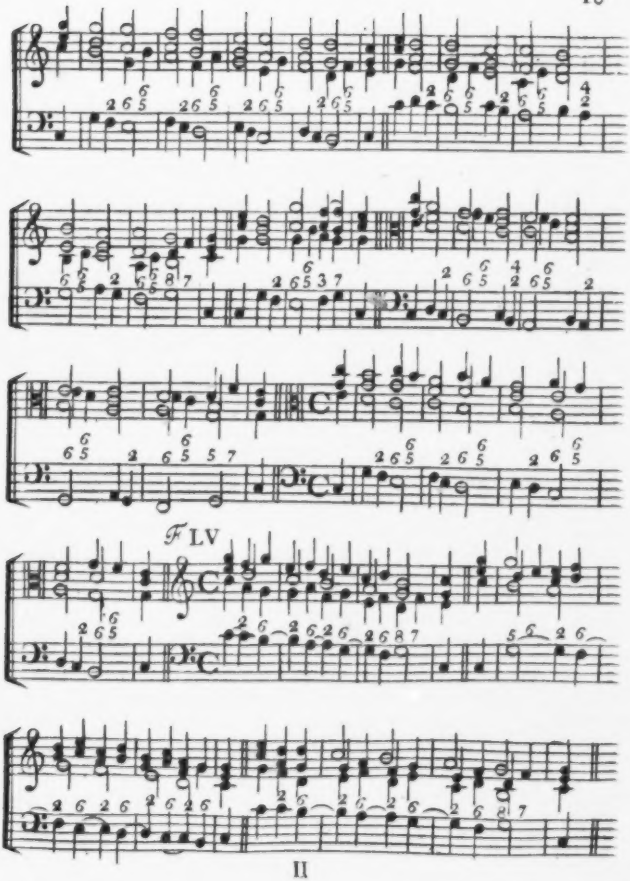
F. XL

F. XLI

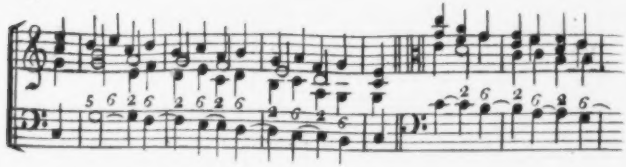
F. XLII

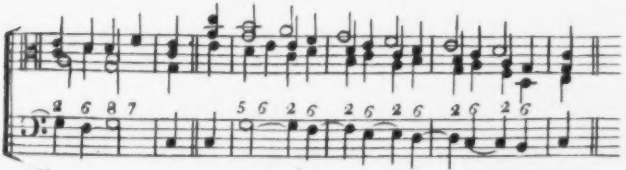

F. XLIII 14
F. XLIV
F. XIV
F. XLVI
F. XVII
F. XLVIII
F. XLIX
F. L
a
b
e
g
f
h
c c
d
II


F. LI
F. LII
F. LIII
F LIV

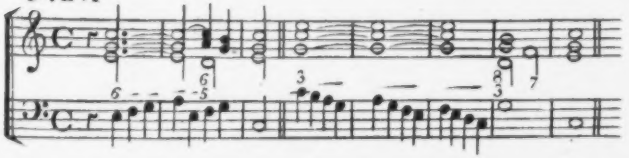


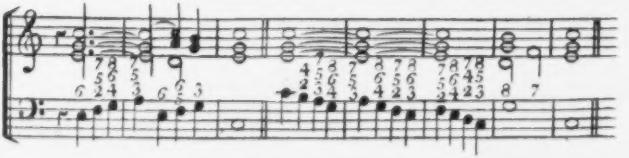
II

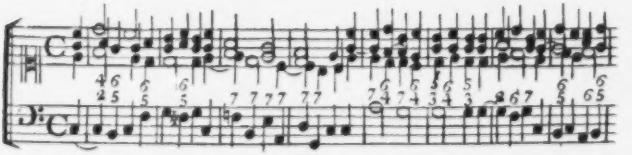


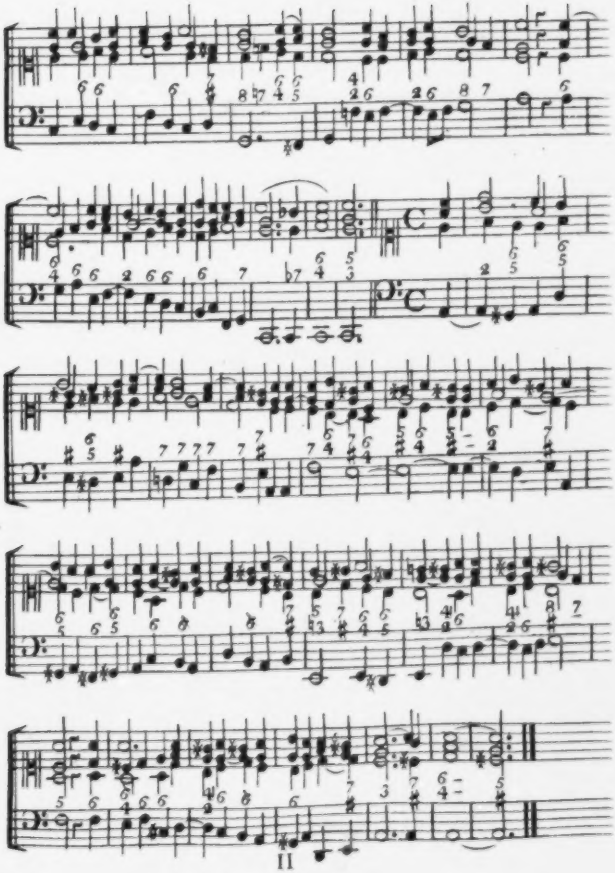


F. LVI



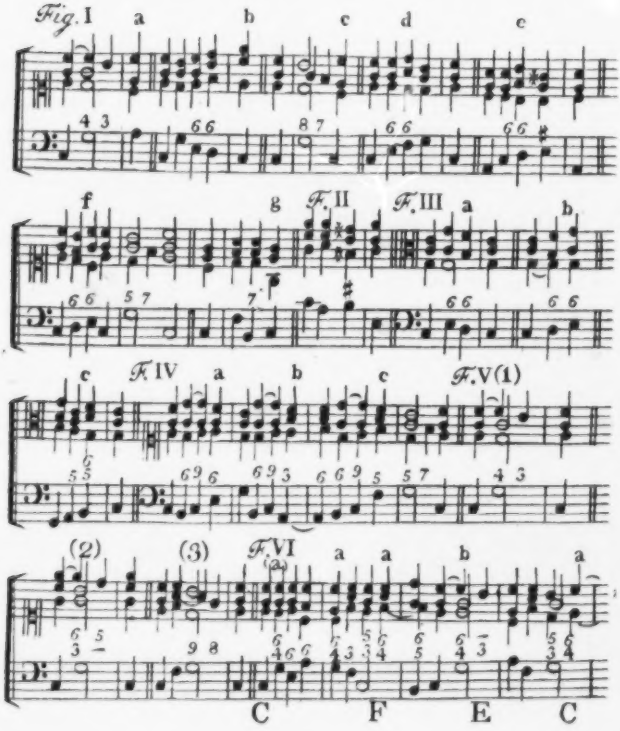


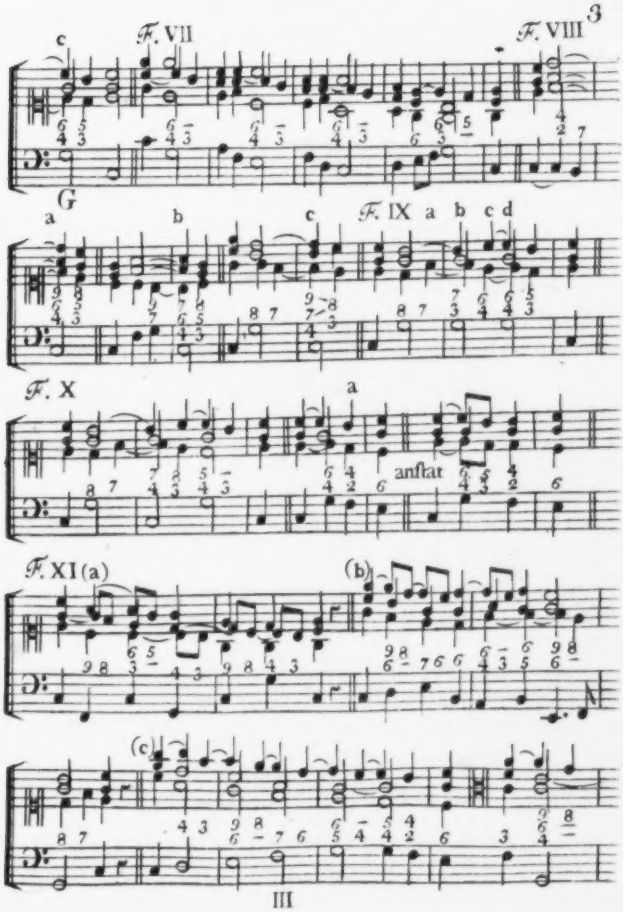


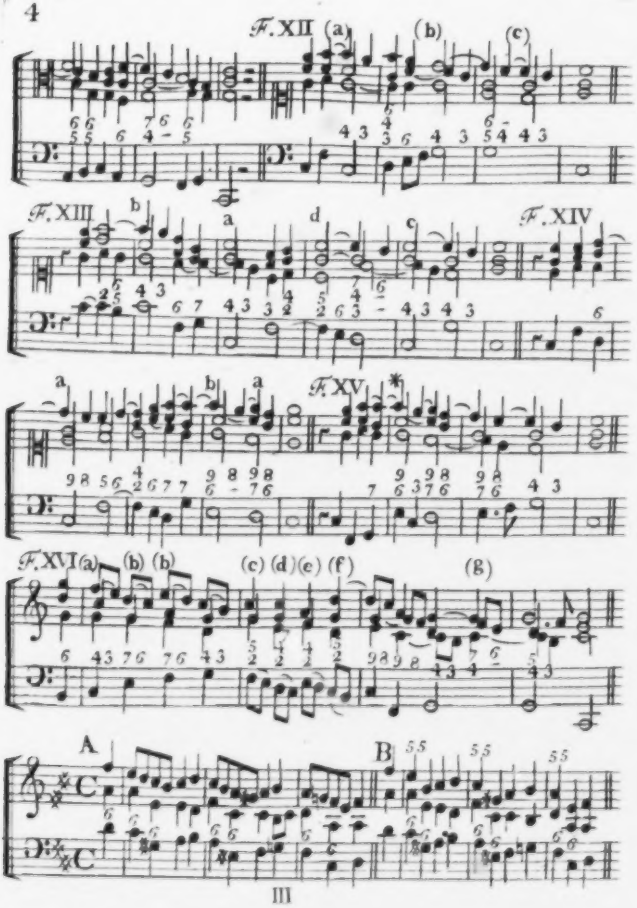


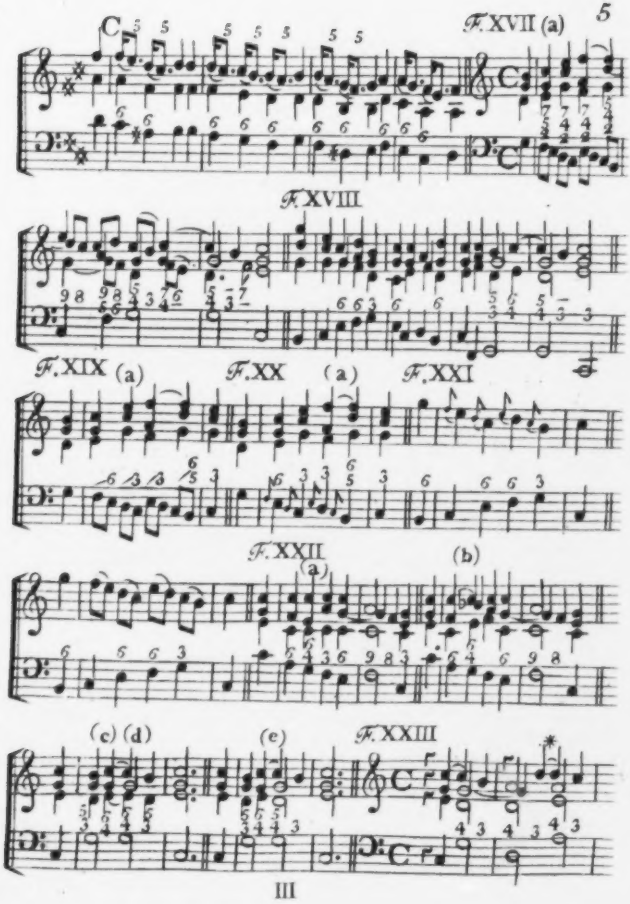
19

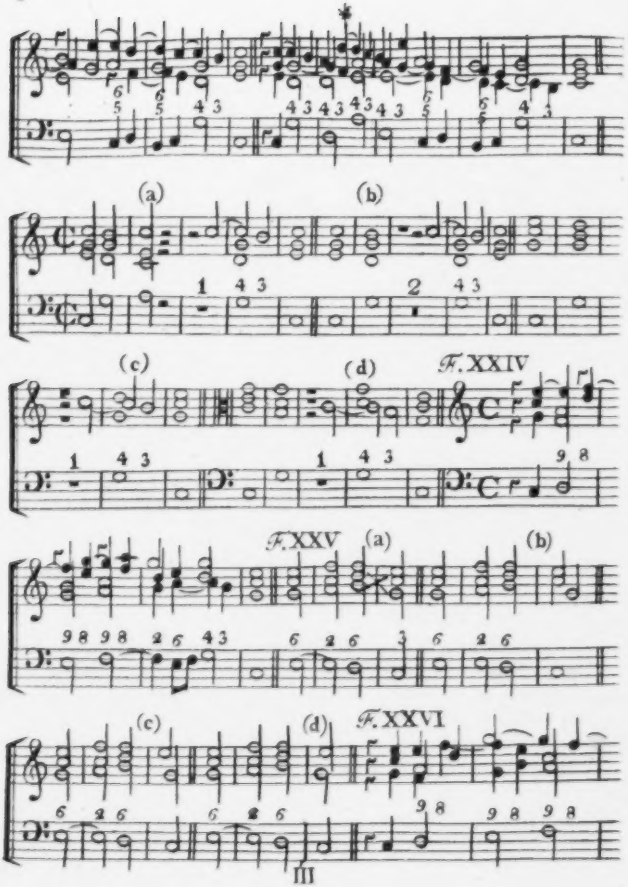
Dritte Abtheilung




c
F. VII
F. VIII
G
a
b
c
F. IX a b c d
F. X
a
anſtat
F. XI (a)
(b)
(c)


F. XII
(a)
(b)
(c)
F. XIII
b
a
d
c
F. XIV
a
b
a
F. XV
*
F. XVI
(a)
(b)
(b)
(c)
(d)
(e)
(f)
(g)
A
B


F. XVII (a)
F. XVIII
F. XIX (a)
F. XX (a)
F. XXI
F. XXII (a)
(b)
(c) (d)
(e)
F. XXIII
III


(a)
(b)
(c)
(d)
F. XXIV
F. XXV
(a)
(b)
(c)
(d)
F. XXVI

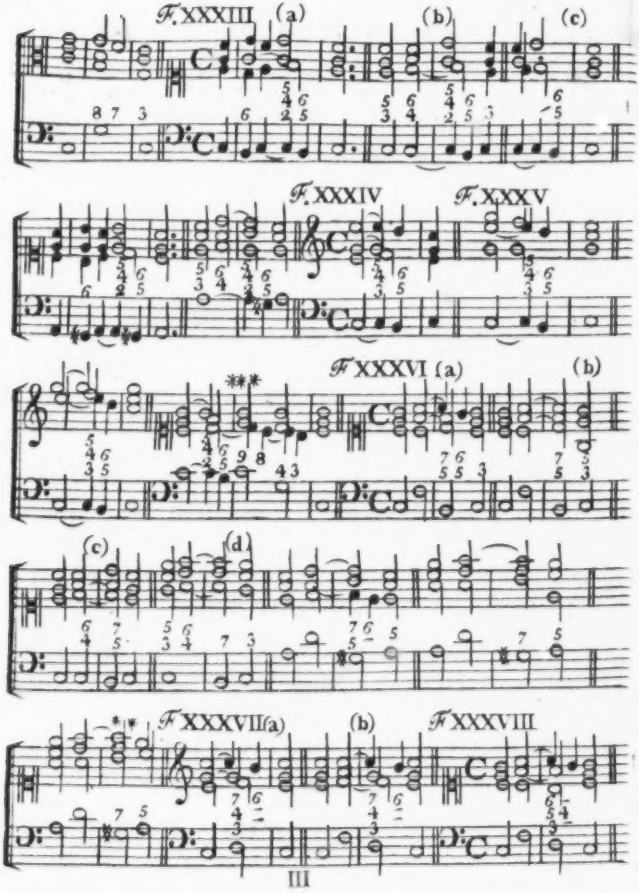
F. XXVII

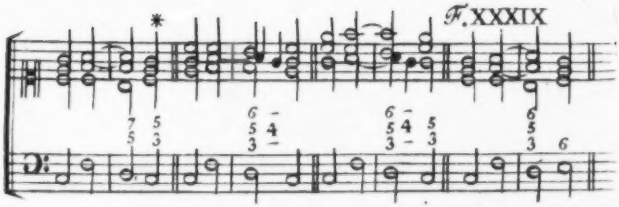
F. XXVIII (a) (b) (c)

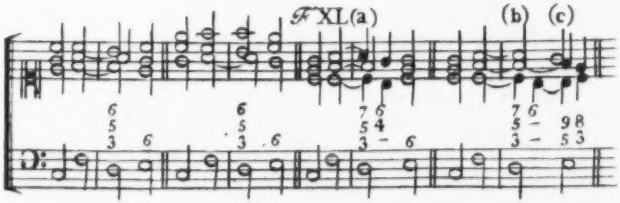
(d) F. XXIX

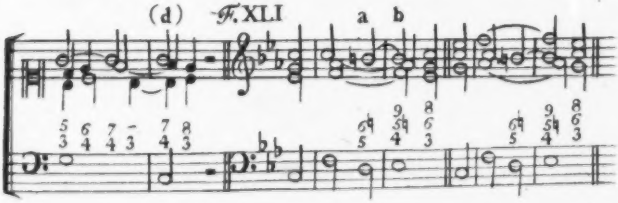
F. XXX F. XXXI

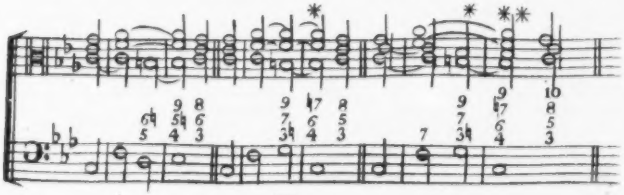
F. XXXII

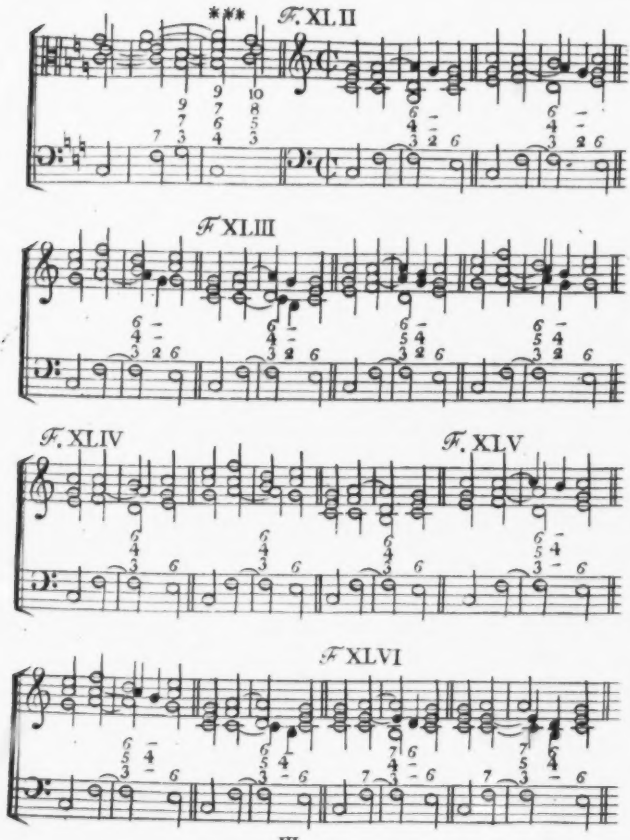

F. XXXIII (a)
(b)
(c)
F. XXXIV
F. XXXV
F XXXVI (a)
(b)
(c)
(d)
F XXXVII (a)
(b)
F XXXVIII


F. XXXIX


F XL (a)
(b)
(c)


(d)
F. XLI
a
b




F. XLII
F XLIII
F. XLIV
F. XLV
F XLVI

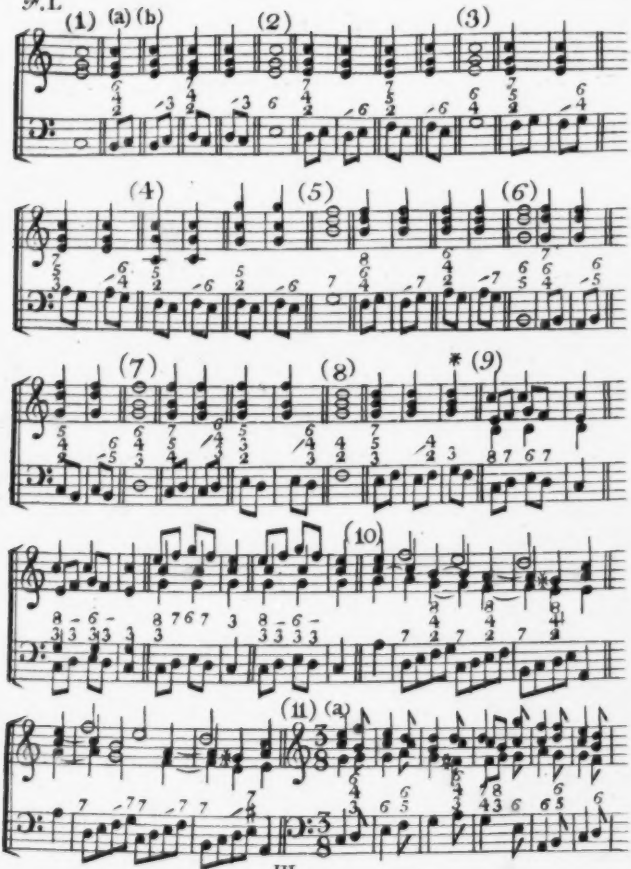
F. XLVII

F. XLVIII

F. XLIX (a)

(a) (b)

III


(1)
(a)
(b)
(2)
(3)
(4)
(5)
(6)
(7)
(8)
* (9)
(10)
(11)
(a)

(b)

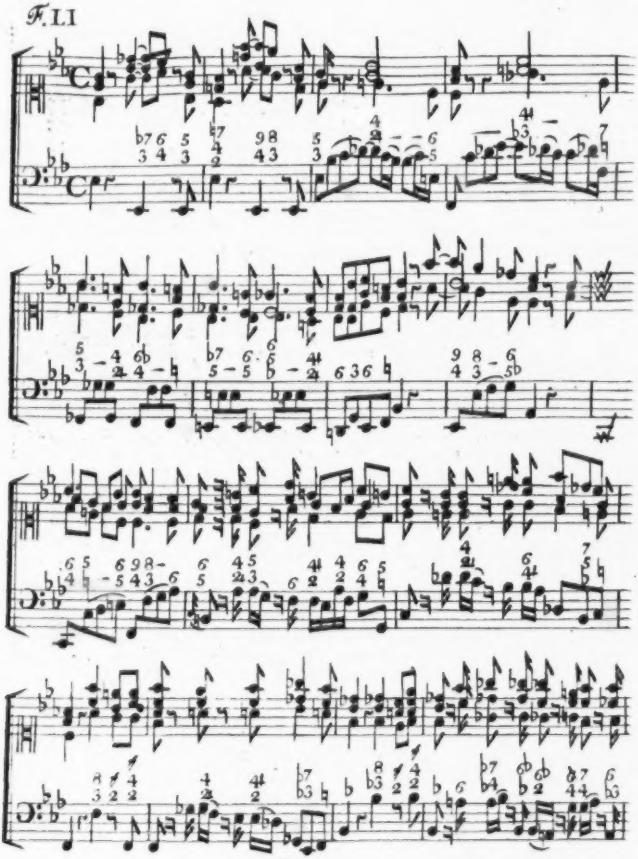
(c)

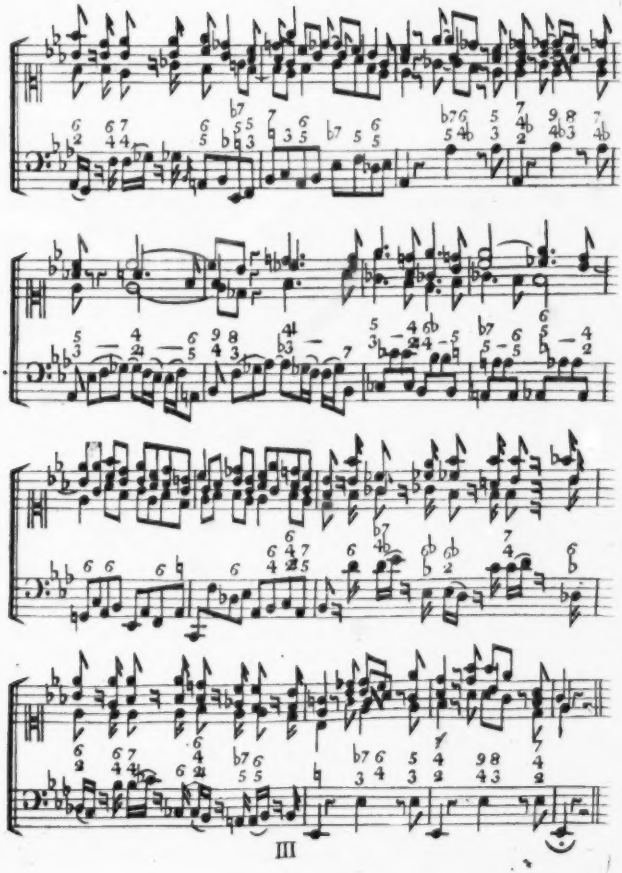
(d)

(e)

III

F. 11





III

Vorrede.

In meinem Wercke über die Kunst des reinen Satzes habe ich die ersten Gründe der Musik und des Generalbasses vorausgesetzet: indessen haben viele Freunde des Schönen auch diese erste Linien gewünscht. Dieser Wunsch und mein inniges Bestreben, jene Lehren dadurch auf ihre Urquelle zurück zu führen, Componisten zu bilden, ein reines Accompagnement zu gründen, und jenes Werk dadurch gemeinnütziger machen zu können, waren vermögend genung, mich zur Bekanntmachung der mit so vielem Eifer ausgespäcten Gründe für den reinen Satz zu entschliessen.

Dem Liebhaber, der gern früh weit kommen will, werden diese durch die Erfahrung bestätigte Wahrheiten über die Musick trocken seyn, und seine Geduld foltern; indessen sind sie für diejenigen geschrieben, die die Musik ihrem ganzen Umfang nach erlernen, aus derselben ein wahres Studium machen, und die mit jeglichem Studium, besonders aber mit dem Ton und Gesang verbundene Wollust geniessen wollen; für diese Freunde des Schönen werden sie nicht trocken seyn, und der hat auch nicht das Süße verdienet, der das Bittere nicht gekostet hat.

Vorbericht.

Die Erlernung des Generalbasses ist bei der Jugend gemeiniglich vielen Schwierigkeiten unterworfen. Verschiedene Musiklehrer fangen nicht eher an, solchen Kindern beizubringen, als bis diese schon verschiedene Jahre mit der Erlernung des bloßen Klavierspielens zugebracht, und ihre Finger geübt haben.

Eine Menge von Regeln und Demonstrationen, deren Erkenntniß mehr Nachsinnen erfordert, als man von der Jugend in denen Jahren, wo sie des Nachdenkens noch ungewohnt, und in ihren Vorstellungen flüchtig sind, erwarten kann, macht ihnen den Unterricht zur Marter, die Zeit wird verschwendet, und alles was sie am Ende erlernet haben, ist doch weiter nichts, als das bloße maschinenmäßige, so bei dem Accompagniren erfordert wird.

Wenn sie auch so weit kommen, die Regeln und Gründe auswendig zu lernen, so haben sie doch keine deutliche Begriffe davon, und der Endzweck, den solche aufs Gedächtniß machen sollen, ist in kurzer Zeit erloschen.

Gleichwohl würde es auf der andern Seite betrachtet, zu lange gewartet seyn, die Erlernung des Generalbasses bis auf etwas mehrere Stärke des Verstandes hinauszuziehen.

Ich will daher, ohne mich in das Gefilde großer Demonstrationen einzulassen, hier in möglichster Kürze die Regeln auf eine mechanische Art den Musiklehrlingen mittheilen, wornach man die Grundlage legen, und die Demonstration selbst reifern Jahren vorbehalten kann, und die folgende Betrachtung mag die

Stelle

Stelle des Beweises vertreten, daß die Erlernung des Generalbasses, in so weit ich sie hier abhandeln werde, sich mit jedem die Kindheit übersteigenden Alter als verträglich auszeichne.

Es ist in der That ein bloßes Vorurtheil, wenn man glaubet, daß Kinder zuvor die Finger in ihrer Gewalt haben müßen, ehe sie das Ohr an die volle und reine Harmonie gewöhnen. Da das Gehör weit zärtlicher ist als das Gefühl und leicht verwöhnet werden kann, hauptsächlich das erste Erkenntnißmittel der Tonkunst ist, so ist es nothwendig, die Ausbildung des ersteren mit der Uebung der Finger zu verbinden, damit der Lehrling, wenn es auch anfänglich nur maschinenmäßig, und durch Nachahmung geschiehet, in beiden zugleich die gehörige Vollkommenheit, Stärke und Richtigkeit erhalte.

Hiebei kömmt es, wie sich von selbst begreifen läßet, auf eine gute Methode an, eine Methode, die dem aufkeimenden Verstande eines Kindes angemessen ist, und nach der es den Generalbaß, und die Regeln desselben, nach und nach auf eine leichte Art begreiffen und anwenden lernet, ohne daß es selbst weiß, wie es damit zugegangen.

Freilich ist von einem hohen Grade der deutlichen Erkenntniß dieser Regeln nicht die Rede, aber ein solcher Grad ist auch noch nicht nothwendig, eben so wenig, als es nöthig ist, daß ein Kind die Gründe anzugeben wuße, warum es den ersten, zweiten, dritten rc. rc. Finger nehmen muß.

Hat sich aber der Verstand gehörig entwickelt, so fällt es alsdenn nicht schwer, diesen Mangel zu ersetzen, und ein etwas anhaltendes Nachforschen, lehret die Gründe sehr leicht finden.

Die Fähigkeiten der Kinder, und eine lange Erfahrung, die mich mit ihnen umzugehen gelehret hat, sollen mir daher bei dem Generalbaß, den ich hier abhandeln werde, zur Richtschnur dienen. Ich werde den Anfang mit ganz leichten Dingen machen, und nach und nach zu schwerern Gegenständen übergehen.

Das ganze Werk ist in gewisse Vorlesungen abgetheilet, und darinn ist diejenige Ordnung des Vortrags gewählet, welche mit meinen Grundsätzen am besten übereinzustimmen scheinet.

Anfänglich war ich nicht willens, mich mit der Fingersetzung abzugeben, weil der Herr Kapellmeister Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg dafür in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen ersten Theil auf eine unvergleichliche Art mit der Methode seines Herrn Vaters gesorget hat; indessen schien es mir doch rathsam zu seyn, denen Anfängern zum Vortheil, welche den Generalbaß als solchen erlernen wollen, die dur und moll, oder harte und weiche Tonleiter, so wohl auf- als absteigend mit der beigesetzten Fingersetzung voranzuschicken.

Was den Punkt, wegen der Applicatur der Accorde anbelanget, so siehet man ohne mein Erinnern ein, daß man Kindern, deren Finger öfters noch nicht die gehörige Länge haben, die Accorde so greifen laßen muß, wie sie solche am bequemsten erspannen können; und aus eben diesem Grunde muß man auch mit ihnen viel Nachsicht in Ansehung des Daumens haben, wann derselbe statt des zweiten Fingers genommen wird.

Nachwei-

Nachweisung,

der in diesem Werke vorkommenden Haupt-Materien.

Erster Abschnitt.

1 Kenntniß der Tastatur § 2 = Seite 1
2 Applicatur § 11 = = 4
3 Intervalle § 17 = = 20
4 Von vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen § 21 = 15
5 Von den Accorden, besonders dem harten und weichen Dreiklange § 23 = = 16
6 Vom verminderten Dreiklang § 50 25
7 Vom Sexten-Accorde § 63 = 52
8 Vom consonirenden Quartsexten-Accorde § 76 = = 38

Zweiter Abschnitt.

9 Von den dissonirenden Accorden § 89 = Seite 42
10 Ursprung des Leitons § 90 = 44
11 Vom wesentlich dissonirenden Sextimen-Accorde § 92 = 44
12 Vom wesentlichen Quintsexten-Accorde § 121 = 51
13 Vom wesentlichen Terz Quartsexten-Accorde § 143 = 56
14 Vom wesentlichen Secunden Quartsexten-Accorde § 148 = 58

Dritter

Dritter Abschnitt.

15 Von zufälligen Dissonanzen § 161 : : Seite 65
16 Von zufälligen Dissonanzen bei dem Dreiklang § 161 : : 65
17 Von zufälligen Dissonanzen bei dem Sexten-Accorde § 166 : 66
18 Von zufälligen Dissonanzen bei dem consonirenden Quartsexten-Accorde § 171 : : 79
19 Von zufälligen Dissonanzen bei dem Septimen, Quintsext, Terz, Quart, Sext- und Secunden-Accorde § 172 : : 76
20 Vom uneigentlichen Septimen-Accorde : : 79
21 Vom uneigentlichen (zufälligen) Quintsexten-Accorde : : 80
22 Vom uneigentlichen Terz, Quart, Sexten-Accorde : 81
23 Vom uneigentlichen Secunden-Accorde : : 82
24 Vom vielstimmigen Accompagnement bei dem Dreiklang, Sexten und consonirenden ⅄ Accorde : 83
25 Von Verdoppelung bei den wesentlichen Dissonanzen § 10 : 85
26 Von der Verdoppelung bei den zufälligen Dissonanzen § 11 : 85
27 Von der verschiedenen Bezifferung des Generalbasses § 12 : 86

Erster

Erster Abschnitt.

Erste Vorlesung.

§. 1.

In den ersten Stunden des Unterrichts kann man sich mit nichts anders beschäftigen, als daß man Kindern jeden Clavis kennen und finden lehret. Eine durch vielen Unterricht erlangte Erfahrung hat mir den Weg gebahnet, wie dieses auf die leichteste und bequemste Art geschehen könne, und dieses will ich, ohne jedoch jemanden in seiner Methode Eingriff zu thun, kürzlich anzeigen.

§. 2.

Kenntniß der Tastatur.

Es fällt jedem Kinde gleich in die Augen, daß es zweyerlei Claves auf dem Claviere giebt. Einige, die man die untersten nennet, liegen in einer ununterbrochenen Reihe neben einander, die übrigen, welche obern genennet werden, gehen stufenweise, zu zweyen und zu dreyen fort, und werden gewissermaaßen von den untern unterbrochen.

Ich habe jederzeit bemerket, daß Kinder die obern Claves eher kennen lernen, als die untern; vielleicht trägt die Figur derselben etwas dazu bey.

Man kann sich daher dieses Vortheils bedienen, und ihnen zeigen, daß der erste von den zweien obern Clavibus, die neben einander liegen, Cis, und der rechter Hand daneben liegende Ton, Dis heißt, und denn lasse man sie durch alle Octaven, sowohl Cis, als Dis, aufsuchen.

So bald sie gelernet haben alle diese Töne ohne Mühe zu finden, gehe man zu den dreyen auf einander folgenden obern Clavibus, und sage ihnen, daß der erste Fis, der zweyte oder mittelste, von den dreyen rechter Hand darauf folgende, Gis, der dritte B, heiße, und lasse sie diese Töne ebenfals durch alle Octaven aufsuchen.

§. 3.

Nachdem man ihnen diese Töne begreiflich gemacht hat und sie solche durch alle Octaven zu finden wissen, so kann man ihnen auch die übrige Töne und Claves kennen lehren. Man führe sie nämlich auf die beiden neben einander liegenden obern Claves, Cis und Dis, und sage ihnen, daß die untern Claves linker Hand neben Cis, C, der untere neben Dis linker Hand liegende Clavis D, und der rechter Hand neben Dis liegende E heiße, und gehe damit durch alle Octaven. Sodann nehme man die

drei neben einander liegenden obern Claves vor, und sage ihnen, daß der linker Hand neben Fis liegende untere Clavis F, der linker Hand neben Gis liegende Clavis G, der linker Hand neben B liegende Clavis A, und der rechter Hand neben B liegende H heiße, und lasse sie diese Claves wieder durch alle Octaven nehmen und aufsuchen.

Auf diese Art lernen Kinder ohne alle Mühe alle Claves und Töne kennen, und wenn sie damit fertig sind, so kann man ihnen zum Ueberfluß noch sagen, daß die untern Töne von der linken nach der rechten Hand, nach den Buchstaben C, D, E, F, G, bis auf das A in natürlicher Ordnung auf einander folgen.

§. 4.

Natürlicher Weise werden Kinder bei dieser Uebung gewahr, daß verschiedene Claves oder Töne unter einerley Namen auf den Clavier vorkommen; man muß ihnen daher den Unterschied der Töne gleiches Namens kennen lehren. Zu dem Ende zeige man ihnen, daß das unterste C is linker Hand das große, das erste darauf folgende das kleine oder ungestrichene; das rechter Hand darauf folgende das eingestrichene, das weiter darauf folgende das zweygestrichene, und endlich das höchste, das dreygestrichene, um jedes C von dem andern zu unterscheiden, genennet werde, und daß dieses bei allen übrigen Tönen ebenfalls statt finde.

§. 5.

Man mache den Kindern zur gründlichen Erlernung der Applicatur folgende Sätze bekannt:

1) man steiget auf dem Clavier stufenweis in die Höhe.
2) in C dur kommen von e nach f, und von h nach c halbe Töne vor.
3) Setzet man für C einen beliebigen andern Ton, so kommen die halben und ganzen Töne wiederum auf ähnliche Art wie in C dur zu liegen.
4) Ein ganzer Ton ist so bald da, sobald zwischen dreien ein Mittelton liegt.
5) Der vorletzte Ton vor der Octave wird ein Leitton genennet, und dieser Leitton muß allemal den Hauptton, wovon er der Leitton ist zum Begleiter haben, weil die Weglassung des Hauptitons vom Leitton eine gänzliche Zerrüttung des Gehörs veranlassen würde.
6) Man hat in C dur die Tonleiter, wenn man von C bis c hinaufsteiget, ohne einen der obern Claviaun zu berühren; man lasse also den Lernenden die Tonleiter

C D E F G A H c

anschlagen und mit dem Gehör fassen.
7) Man mache ihnen die untern und obern Claves bekannt, alsdenn kann man ihnen mit wenig Mühe die Noten auf dem Linensystem lehren und ihnen zeigen, wie Cis auf dem Notensystem angedeutet wird, daß man es einmal erhalte, wenn man ein x vor C setzet, als welches um einen halben Ton erhöhet, und

im andern Fall durch Versetzung eines b vor D, als welches um einen halben Ton erniedriget.

8) Man zeige, wie diese Vorschrift bey allen übrigen Tönen beobachtet werde.

9) Daß die Zusammensetzung der Töne in C dur dergestalt geschehe, daß allemal nach zwei ganzen Tönen, zwei halbe zu liegen kommen; als

C D E F G A H c

ganze halbe ganze halbe
Töne

10) daß eben diese Zusammensetzung auch bei den übrigen Tönen statt finde.

11) Daß man in C dur folgendermaßen die Intervalle (Zwischenräume) abzähle.

Vom Grundton { zur großen Secunde.
zur großen Terz.
zur reinen Quarte.
zur perfekten Quinte.
zur großen Serte.
zur großen Septime.
zur Octave.

und daß im Absteigen die nämlichen Töne beibehalten werden.

12) Daß man bei der zunächst folgenden Tonleiter von C nämlich G alle Töne aus C dur behalte, und nur einen neuen Leitton, nämlich Fis hinzufüge; daß man bey D dur einen neuen Leitton, nämlich Cis, bey A dur einen neuen Leitton, nämlich Gis annehme und so mit den übrigen verfahre.

13) Mache man ihnen die von Joh. Seb. Bach erfundene Regel bekannt: daß in den meisten Fällen vor und nach dem Leitton, (Semitonio modi,) es falle solcher auf einen halben oder ganzen Ton der Daum eingesetzet werde.

14) Daß im Aufsteigen der angezeigte Finger über den Daum eintrete, und im Absteigen der Daum unter die Finger gesetzet werde.

§. 6.

Von genauer Bekanntmachung dieser Stücke hängt die ganze Lehre von der Applicatur ab, man eile daher mit keinem Satze, ohne denselben der Seele des lernenden genau eingeflößet zu haben.

§. 7.

Man hat die Applicatur der Durtöne von der Applicatur der Molltöne abzusondern. Der Character eines Stücks, ob es in Dur oder Moll sey, wird durch die Beschaffenheit der in der vorsetzenden Tonleiter liegenden Terz bestimmt.

§. 8.

Alle Tonleitern aus Dur haben jederzeit die große Terz.

§. 9.

Alle Molltöne haben die kleine Terz zu ihrem unterscheidenden Kennzeichen von Dur.

§. 10.

Die Applicatur der linken Hand wird von der mit der rechten Hand abgesondert.

§. 11.

Applicatur.

Hierauf tritt die Applicatur aller Töne selbst ein, und zwar zuerst die Applicatur der auf- und absteigenden Tonleiter-linker Hand.

5 1 3 1 4 1 3 1
C D E F G A H c d e f g a h c
5 1 3 1 4 1 3 1

Anmerkung 1. Die über die Töne angebrachten Zahlen bezeichnen die Finger im Aufsteigen, und die unter denselben gesetzte Finger, die im Absteigen.

Anmerkung 2. Oft treten für eine Tonleiter zweerlei Applicaturen ein, wo man nach Beschaffenheit des Stücks bald die eine, bald wiederum die andere nehmen muß; so z. B. in A dur lassen sich die obern Ziffern auf und abwärts gebrauchen, und eben dieses thun die untern Ziffern auf und abwärts; wobei aber dennoch die Regel des Joh. Seb. Bach, daß der Daumen entweder vor oder nach einem Semitonio eingesetzet werden müsse, in der genauesten Anwendung steht.

G dur mit dem hinzukommenden Leitton fis:

5 1 3 1 4 1 3 1
G A H c d e xf g a h c d e xf g
1 3 1 4 1 3 1

D dur mit dem hinzukommenden Leitton cis:

5 1 3 1 4 1 3 1
D E xF G A H xc d e xf g a h xc d
1 4 1 1 3 1

A dur mit dem hinzukommenden Leitton xg

1 1 3 1 4 1 3 1
A H xc d e xf xg a h xc d e xf xg a
5 1 4 1 1 3 1

E dur mit dem hinzukommenden Leitton xd

1 1 3 1 4 1 3 1
E xF xG A H xc xd e xf xg a h xc xd e
5 1 3 1 4 1 3 1

H dur mit dem hinzukommenden Leitton xa

1 1 4 1 3 1 4 1
H xc xd e xf xg xa h xc xd e xf xg xa h
4 1 4 1 3 1 4 1

Fis

Fis dur mit dem hinzukommenden Leitton ✕e

✕F ✕G ✕A H ✕c ✕d ✕e ✕f ✕g ✕a h ✕c ✕d ✕e ✕f

Cis dur mit dem hinzukommenden Leitton ✕h

✕C ✕D ✕E ✕F ✕G ✕A ✕H ✕c ✕d ✕e ✕f ✕g ✕a ✕h ✕c

bA dur mit dem hinzukommenden Leitton g

bA B c bd be f g ba b c bd be f g ba

bE dur mit dem hinzukommenden Leitton d

bE F G bA B c d be f g ba b c d be

B dur mit dem hinzukommenden Leitton a

B c d be f g a b c d be f g a b

F dur mit dem hinzukommenden Leitton e

F G A B c d e f g a b c d e f

§. 12.

Nach der Applicatur der Durtöne tritt die Fingersetzung für die Molltöne ein. Diese hat aufsteigend nach ihre inliegende halbe Töne von der Secunde zur Terz und von der großen Septime zur Octave. Im Absteigen hat sie die nämlichen Töne, nur mit diesem Unterschied, daß der halbe Ton von der großen Septime zur Octave, alsdann vom fünften zum sechsten Tone (vom ersten Ton an gerechnet, zu liegen kommt.

Die Stuffen der Molltöne werden also gezält:

aufsteigend

Vom Grundton
- zur großen Secunde
- zur kleinen Terz
- zur reinen Quarte
- zur perfeckten Quinte.
- zur großen Serte
- zur großen Septime
- zur Octave

§. 13.

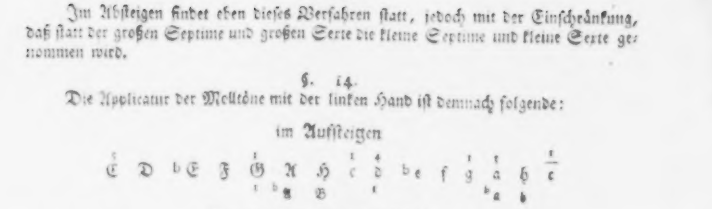
§. 13.

Im Absteigen findet eben dieses Verfahren statt, jedoch mit der Einschränkung, daß statt der großen Septime und großen Sexte die kleine Septime und kleine Sexte genommen wird.

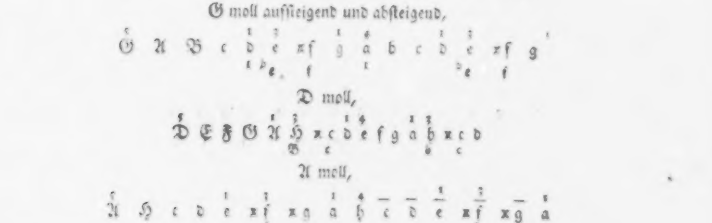
§. 14.

Die Applicatur der Melltöne mit der linken Hand ist demnach folgende:

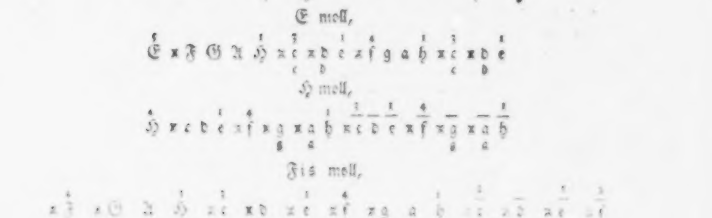
im Aufsteigen



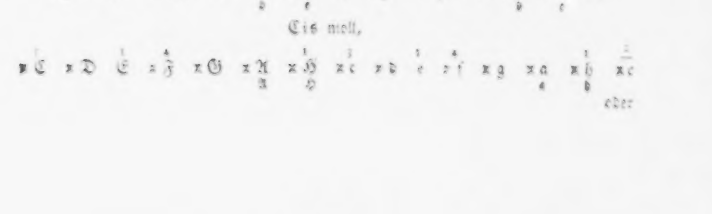
G moll aufsteigend und absteigend,



D moll,



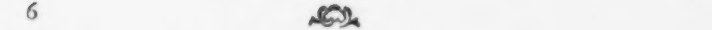
A moll,



E moll,

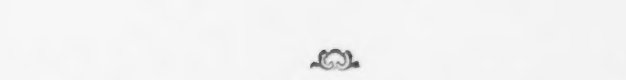
H moll,

Fis moll,

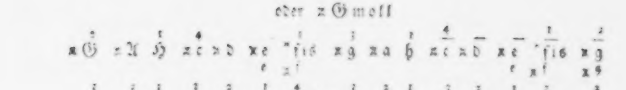


Cis moll,

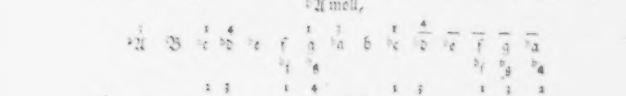
oder x G moll



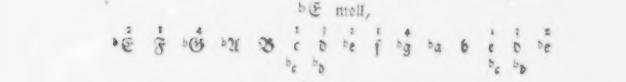
♭A moll,



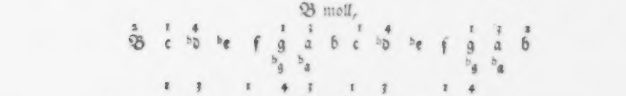
♭E moll,



B moll,

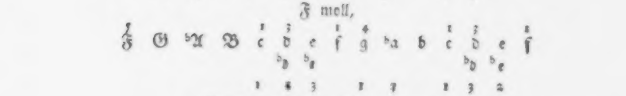


F moll,

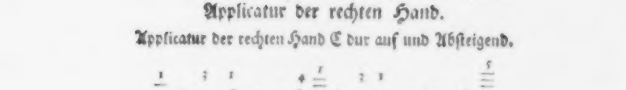


Applicatur der rechten Hand.

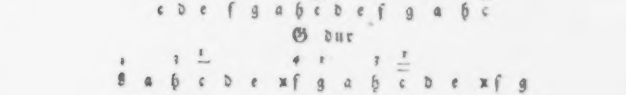
Applicatur der rechten Hand C dur auf und Absteigend.



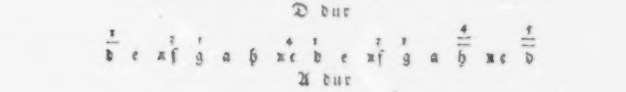
G dur



D dur

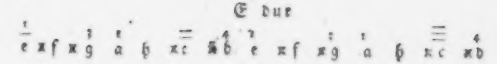


A dur

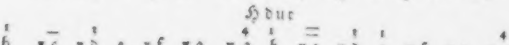


E dur

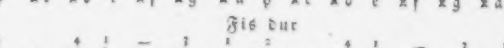
E dur



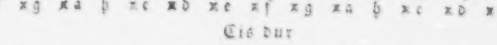
H dur



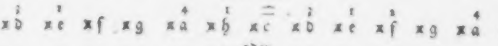
Fis dur



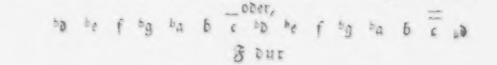
Cis dur



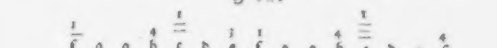
oder,



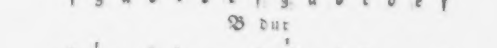
F dur



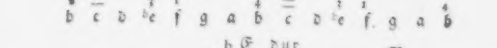
B dur



b E dur



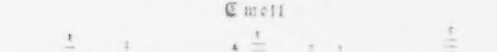
bA dur



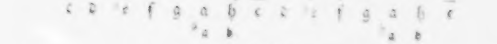
Molltonleiter.

Molltonleiter der rechten Hand.

C moll



G moll



D moll

D moll

d e f g a ♭b ♯c d e f g a ♭b ♯c d

A moll

a ♭b c d e ♯f ♯g a ♭b c d e ♯f ♯g a

E moll

e ♯f g a ♭b ♯c ♯d e ♯f g a ♭b ♯c ♯d e

H moll

♭b ♯c b e ♯f ♯g ♯a ♭b ♯c d e ♯f ♯g ♯a ♭b

Fis moll

♯f ♯g a ♭b ♯c ♯d ♯e ♯f ♯g a ♭b ♯c ♯d ♯e ♯f

Cis moll

♯c ♯d e ♯f ♯g ♯a ♯b ♯c ♯d e ♯f ♯g ♯a ♯b ♯c

Gis moll

♯g ♯a ♭b ♯c ♯d ♯e ♯fis ♯g ♯a ♭b ♯c ♯d ♯e ♯fis ♯g

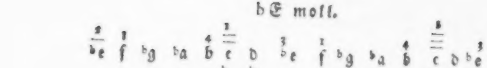
F moll

f g ♭a b c d e f g ♭a b c d e f

B moll

b c ♭d ♭e f g a b c ♭d ♭e f g a b

b E moll.



§. 15.

Wenn der Lernende die Applicatur begriffen hat, so lasse man sich, ohne die Tonleiter spielen zu laßen, alle harte und weiche, oder Dur- und Molltonleitern auf und absteigend von ihn mündlich nennen; jedoch nur mit den zwölferlei verschiedenen Benennungen c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h, c, und die wahren Benennungen des, as, fes, ges, statt cis, dis ꝛc. setze man so lange aus, bis der Lernende alle Intervalle orthographisch schreiben könne, als zu welchem letztern der Lehrer die nöthige Anleitung geben kann.

Anmerkung. Eine ausführlichere Betrachtung der Tonleitern und deren Temperatur findet man in meiner Kunst des reinen Satzes ersten Theils ersten Abschnitt, S. 2.

§. 16.

Ich habe bisher die Stuffen so wohl in Dur als Moll vorläufig angezeiget, und die Gründe und Mittel angegeben, wie man zur richtigen Applicatur gelangen könne; jetzt will ich demnach zur Lehre der Intervalle selbst übergehen und da hiervon in der Folge so vieles abhängt, so wird eine genaue Entwickelung derselben für den Lehrer und Lernenden um so viel interessanter.

§. 17.

Intervalle.

Um die Intervallen kennen zu lernen, kann man die Kinder bemerken laßen, daß die Tone von der linken nach der rechten Hand gezählet werden, man mag anfangen, wo man will, und denn laße man sich, in jeder Tonleiter, die natürlichen darinnen liegenden Intervallen zeigen, ohne vor der Hand auf den Unterschied der Secunden, Terzen ꝛc. zu sehen, ob sie groß oder klein sind.

§. 18.

Da die reine Quinte die Consonanz ist, welche sowohl zum harten, als zum weichen Tonfalle gehöret, so kann man dieselbe, beym Anzeigen, zugleich anschlagen laßen, dann das Ohr bey Zeiten reine Quinten empfinden lerne.

Mit weniger Mühe wird ein Kind, von C, D, E, F, G und A, die Quinten anzeigen, und auswendig wissen: nun sage man, so wie G vom C, oder c vom F die Quinte ist, so ist es auch Gis vom Cis, und cis vom Fis.

Den H kostet es einige Mühe ihnen beyzubringen, daß fis die vollkommene Quinte, desgleichen daß f vom B auch die reine, oder vollkommene Quinte sey.

§. 19.

§. 19.

Wenn ein Kind begriffen hat, was die diatonische Tonleiter sey, alsdann zeige man ihm, wie die halben Töne aufeinander folgen, und suche es dahin zu bringen, daß es, man möge anfangen, wo man wolle, bis zur Octave, nach der Reihe, alle zwölf halbe Töne nennen könne, als C, Cis, D, Dis, E, F, Fis, G, Gis, A, B, H, c.

§. 20.

Intervalle.

Wenn das Kind weiß, daß von C nach D eine Secunde ist, so zeige man ihm, daß zwischen C und D ein Ton liege, den man einen halben Ton nennet. Hieraus folget, daß zweierlei Arten von Secunden sind, kleine und große; eben so verhält es sich mit den Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Septimen.

§. 20 a.

Wenn die Kinder die halben Töne auswendig nacheinander nennen können, so kann man sie in einer Vorlesung, von jedem halben Ton, die kleine Secunde lernen lassen, mit dem Kennzeichen, daß dieselbe aus einem halben Ton höher bestehet; als C, ♭D. D, ♭E, oder E, F. H, c, und so weiter.

Man laße noch einen halben Ton dazu setzen, so wird ein ganzer daraus, welches die große Secunde ist, als C D, E Fis; H cis ꝛc. ꝛc.

Hierauf laße man zu den ganzen Ton wiederum einen halben Ton nehmen, so entstehet die kleine Terz, folglich aus einem ganzen und einem halben Ton, als C, ♭E; D, F; Dis Fis, E G, und so ferner.

Setzet man noch einen halben Ton zur kleinen Terze, so entstehen zwei ganze Töne, welche zusammen die große Terze genennet werden. C E, D Fis, E Gis ꝛc. ꝛc. folglich zwei ganze Töne.

Eben so verhält es sich mit der Quarte, z. B. C F, D G, E A, ꝛc. ꝛc. welche um einen halben Ton höher ist, als die große Terz zwei und einen halben Ton.

Nach dieser Quarte ist die große Quarte auch um einen halben Ton höher, folglich bestehet sie aus drei ganzen Tönen; als C Fis, D Gis, F H, ꝛc. Diese Quarte wird verschiedentlich genennet: bald der Triton, bald die übermäßige, große Quarte im verminderten Dreiklang, wenn sie von der verminderten Quinte zur Octave vorkommt, x x x H, f, h. Sie bestehet auch aus drei ganzen Tönen, ist aber ganz anderer Natur als der Triton,

Anmerkung. Obgleich der Triton, oder übermäßige Quarte, ihrer Natur nach, ganz verschieden gegen die große Quarte ist, welche aus dem verminderten Dreiklang entstehet, so ist dennoch den Graden nach, zwischen beiden kein Unterschied; da hingegen eine übermäßige Prime, und kleine Secunde, und kleine Terz, große Terz, und vermuderte Quarte ꝛc. sich den Graden nach, auf dem Notensystem, eins vor dem andern, ganz unterscheiden, ohnerachtet auf dem Clavier ein Clavis zweierlei Intervalle verstellet.

Nach dieser Quarte kommt die vollkommene Quinte, C G, Cis Gis, D A, ꝛc.

Nach

Nach der Quinte um einen halben Ton höher, die kleine Serte, C bA, Cis A, D B, ꝛc. nach dieser die große Serte, C A, D H, F d, ꝛc.

Hierauf folget die kleine Septime C B, D c, E d. ꝛc. nach dieser die große Septime, C H, D cis, E dis, F e ꝛc. und endlich die Octave vom Grundton, als C c, Cis cis, D d, ꝛc.

§. 20 b.

Nachdem man ihnen gezeiget, daß zweierlei Secunden sind, erst eine kleine, hernach eine große, daß es mit den Terzen, eben so wie auch mit den Quarten beschaffen ist; daß aber nur eine vollkommene Quinte ist, hingegen es zweierlei Serten, wie auch zweierlei Septimen, und dann die vollkommene Octave giebet, so laße man sich die Intervallen in einer Octave, nach der Reihe auf folgende Art vorsagen: z. B.

C, der Grundton oder Prime.
bD, die kleine Secunde. D, die große.
bE, die kleine Terze, E, die große.
F, die kleine Quarte, Fis die große.
G, die vollkommene Quinte.
bA, die kleine Serte, A die große.
B, die kleine Septime, H, die große.
c, die vollkommene Octave.

Auch kann man ihnen noch sagen, daß die Nonen, die Octaven von den Secunden, und mit diesen einerlei sind. Ferner, daß die Quarte zum Unterschied der kleinen Quarte C F, in C dur oder moll Modo, auch die vollkommene Quarte eben so wohl als die Quinte genennet wird; dieses wird weiter unten bey den Accorden erkläret werden.

§. 20 c.

Man würde sehr unschicklich handeln, und die Zeit auf eine unverantwortliche Art verschwenden, wenn man junge Kinder mit den verschiedenen Benennungen, eines und eben desselben Clavis z. B. das Fis ein andermal Ges, oder D in einem andern Fall cis is heiße, martern wollte.

Man kann anfänglich schon zufrieden seyn, wenn sie nur Cis, die kleine Secunde von C, Dis die kleine Terz von C nennen, u. s. w.

Kommen sie zu reifern Jahren, so lernen sie in einer Stunde, daß im schreiben, und im strengsten Verstande, einen Unterschied zwischen = C, und bD, gemacht werden muß, und daß die Abstände vom Grundton sich aus den Graden ergeben, die sie im Notensystem einnehmen, mithin z. E. zwei Grade eine Secunde machen, und so weiter.

Wer sein Vergnügen an sehr viel Benennungen der Clavium findet, dem gönne ich dieses gerne.

Es ist vollkommen hinlänglich, wenn ein Kind jeden Ton im schreiben, nur auf die rechte Stelle setzet, oder, wo er stehen soll, anzeiget. Z. B.

Die

Die übermäßige Prime von C mit C, und dem davor stehenden x.

Die kleine Secunde von C mit D und b davor.

Die übermäßige Secunde von C mit D und x davor.

Die kleine Terz von C, mit E und b davor.

Die große Terz von C, mit E.

Die verminderte Quarte von C mit F und b davor, zum Unterschied, daß es das ordentliche F nicht sey, als welches statt einer verminderten Quarte eine vollkommene Quarte ist.

Die vollkommene Quarte von C mit F.

Die übermäßige mit F, und x davor.

Die kleine (unvollkommene) Quinte von C, mit G und b davor.

Die vollkommene Quinte von C mit G.

Die übermäßige von C, mit G und x davor.

Die kleine Serte von C, mit A und b davor.

Die große Serte von C, mit A.

Die übermäßige Serte von C mit A und x davor, zum Unterschied, daß es das ordentliche B nicht sey, als welches statt einer übermäßigen Serte, eine kleine Septime ist.

Die verminderte Septime von H mit A und b davor.

Die kleine Septime von C, mit H und b davor.

Die große Septime von C mit H.

Die verminderte Octave von C mit c und b davor.

Ferner, die große Terz von Dis, mit Fis und dem einfachen davor stehenden x, zum Unterschied, daß es das ordentliche G nicht sey, als welches statt einer Terze, eine verminderte Quarte ist.

Aus den Graden, wie man von einem Intervall zum andern steiget, siehet man den Unterschied, in der Benennung eines Intervalles.

Z. B. die große Terz von Dis steiget also in die Höhe.

x D,	x E,	x Fis,	oder	b D,	b E,	F,
1	2	3		1	2	3

Hingegen die verminderte Quarte also

x D,	E,	Fis,	G.	Cis.	D.	E.	F.
1	2	3	4.				

und so verhält es sich mit allen übrigen Intervallen.

§. 20 d.

Nachdem man den Kindern beygebracht hat, daß jeder Ton zwey Secunden habe, davon die erste die kleine, und die zweite die große genennet wird; und daß es ebenfalls zweierlei Terzen, zweierlei Quarten, eine vollkommene Quinte, zweierlei Serten, und zweierlei Septimen giebt, und daß jeder Ton seine Octave hat, sie auch alle diese Töne, so wohl nach der Reihe, als außer derselben herzusagen wissen, so zeige man ihnen die übrigen, von gründlichen Componisten angenommenen noch brauchbaren Intervalle.

Octava perfecta.	vollkommene zum harten, weichen und verminderten Dreiklange.	8	C	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h			
Septima major	große	x 7	H	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	b 8	mangelhafte verminderte	deficiens. diminuta.
septima minor	kleine	b 7	B	H	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	x 6	übermäßig	superflua.
Sexta major	große	x 6	A	B	H	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	b 7	verminderte	diminuta.
Sexta minor	kleine	b 6	Gis	A	B	H	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	x 5	übermäßig	superflua.
Quinta perfecta	vollkommene zum harten und weichen Dreiklange.	5	G	Gis	A	B	H	c	cis	d	dis	e	f	fis	b 6	verminderte	diminuta.
Superflua Quarta major.	übermäßige große	x 4	Fis	G	Gis	A	B	H	c	cis	d	dis	e	f	b 5	falsche kleine	falsa minor zum verminderten Dreiklange gehörig.
Quarta perfecta	vollkommene	4	F	Fis	G	Gis	A	B	H	c	cis	d	dis	e			
Tertia major dur	große zum harten Dreiklange	x 3	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	c	cis	d	dis	b 4	verminderte	diminuta.
Tertia minor mol	kleine zum weichen und verminderten Dreiklange.	b 3	D	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	c	cis	d	x 2	übermäßig	superflua.
Secunda major Ton	große ganzer Ton	x 2	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	c	cis	b 3	verminderte mangelhafte	diminuta. deficiens.
Secunda minor Semiton	kleine großer halbe Ton.	b 2	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	c	x 1	übermäßig kleiner halbe Ton	superflua.
Unisonus perfect.	Einklang. Grundton von allen Intervallen und Dreiklängen.	x 1	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	1	Prime.	

Anmer-

Anmerkung. 1) Die beigefügte Tabelle giebt zu erkennen: alle mögliche Intervalle von jedem Ton.

2) Welche Töne man zu den verschiedenen Accorden jedes Tones zu nehmen hat, nemlich zum harten, weichen und verminderten Dreiklang.

3) Wie ein und ebenderselbe Clavis auf dem Clavier zweierlei Namen habe, je nachdem man ihn entweder linker oder rechter Hand der angeführten Tabelle betrachtet.

Diese Verschiedenheit wird durch die Orthographie am besten erkannt, und es kann also diese Tabelle für ältere Schüler dienen.

Die Verschiedenheit der Benennung der Claviun hänat von der Verschiedenheit des Abstandes derselben vom Grundton ab, und kann also diese für diejenige dienen, die nach dem Grunde dieser Benennung fragen.

Der verschiedene Gebrauch dieser Intervalle wird unten vorkommen.

Zweite Vorlesung.

§. 21.

Wenn die Kinder so weit gekommen sind, daß sie alle harte und weiche Tonleitern wissen, nennen, und auf dem Clavier angeben können; so kann man einen Schritt weiter gehen, und ihnen zeigen, daß, wenn einige, oder mehrere Töne zu gleicher Zeit genommen werden, sie entweder zusammen harmoniren oder nicht.

Diejenigen, welche zusammen harmoniren, heißen Consonanzen, oder wohlklingende Töne; diese sind die Terz, die Quint und Octave.

Sie werden in vollkommene und unvollkommene eingetheilet.

Vollkommene Consonanzen sind die Octave und die Quinte, auch die Quarte, jedoch letztere nur wenn sie im Dreiklang vorkommt, von der Quinte zur Octave gerechnet, also

1	3	5	8
C	E	G	c
		1	4
			Quarte.

Sie werden deswegen vollkommene Consonanzen genennet, weil sie weder größer noch kleiner gemacht werden können, ohne ihre Natur zu verändern. Hieher gehört nun die Regel: daß zwei und mehrere vollkommene Octaven und Quinten, nacheinander, sowohl in der geraden als Gegenbewegung, verboten sind.

Unvollkommene Consonanzen sind die Terzen, weil sie groß und klein seyn können, und durch die Umkehrung der Terzen entstehen auch zweierley Sexten, als E c. die kleinere Sexte aus C E der großen Terze, G e die große Sexte, aus E G der kleinen Terze.

Sowohl Terzen als Sexten können viel stufen- und sprungweise aufeinander, in der geraden Bewegung sowohl, als in der Gegenbewegung folgen.

§. 22.

Hat man den Unterschied der großen und kleinen Terz gut eingepräget, so muß man ihnen auch zeigen, welches denn diejenigen Tone sind, welche zusammen harmoniren,

ren, das ist, wenn sie zugleich angeschlagen werden, sich so mit einander vermischen, daß das Ohr dadurch auf eine angenehme Art gerührt wird. In dieser Absicht nehme man einen beliebigen Ton an, und lasse sie dann den dritten und fünften Ton, oder die Terz und Quinte, zugleich anschlagen, mache sie auf diesen vermischten Klang aufmerksam, und lasse sie selbst urtheilen, ob diese Töne nicht gut und angenehm zusammen klingen.

Alsdenn sage man ihnen, daß dieses eben die Töne sind, welche zusammen harmoniren, und keine andere, und daß, wenn man ja ein oder mehrere Töne zu gleicher Zeit consonirend, will hören lassen, dieselbigen Töne nur verdoppelt werden, entweder höher oder tiefer.

Zum vierstimmigen Satze nimmt man den Grundton um eine oder zwo Octaven höher, je nachdem die Terze oder Quinte in der Lage ist. Statt der Octave kann auch die Terz und Quinte verdoppelt werden, aber nie muß der Dreiklang ohne Terz seyn.

§. 23.

Dieses vorausgesetzet kann man mit dem Generalbaß, bey welchem die Lehre von den Accorden die erste und vorzüglichste Stelle einnimmt, den Anfang machen.

Anmerkung. Meine Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, Berlin, 1733. 4. werden hierbey dem Witzbegierigen gute Dienste thun.

Zum harmonischen Dreiklange bey Fig. 12 a gehöret die Terze, Quinte und Octave; wenn nun die Terze, wie bey Fig. 12 a. groß ist, so heißt er der harte Dreiklang, oder der Dur-Accord; ist aber die Terze, wie bey Fig. 12 b klein, so heißt er der Moll-Accord, oder weiche Dreiklang, und wird die kleine Terz durch ein b über die Baßnote angedeutet; diese Benennungen muß man von dem Kinde wohl merken lassen. Bey jeder Art des Dreiklangs ist die Octave und Quinte allezeit unveränderlich,

		C	E	G	c
		1	3	5	8
von C moll		C	bE	G	c
		1	3	5	8

Anmerkung. Von den Accorden siehe auch die Kunst des reinen Satzes ersten Theils dritter Abschnitt S. 26.

§. 24.

Damit nun die Kinder diese Dreiklänge in allen Tonarten kennen und in allen Octaven und Lagen auf dem Clavier finden lernen; so lasse man sie die große Terze, Quinte und Octave zugleich anschlagen, und zwar in allen Lagen des Claviers, und in jeder Lage, lasse man sich bey dem Accorde sagen, wo die Terze, Quinte und Octave liegen, ob sie sich oben, in der Mitte oder unten befinden.

Dur-

Dur- und Moll-Accorde.

Dur-Accorde.

	1.	2.	3.	8.
1)	c	e	g	c
2)	♯c	♯e	♯g	♯c
	♭d	f	♭b	♯a
3)	d	♯f	a	d
4)	♭e	g	b	♭e
5)	e	♯g	b	e
6)	f	a	c	f
7)	♯f	♯a	♯c	♯f
	♭g	b	♭d	♭g
8)	g	b	d	g
9)	♭a	c	♭e	♭a
10)	a	♯c	e	a
11)	b	d	f	b
12)	b	♯d	♯f	b

Moll-Accorde.

	1.	2.	3.	8.
1)	c	♭e	g	c
2)	♯c	c	♯a	♯c
3)	d	f	a	d
4)	♭e	♭g	b	♭e
5)	e	g	b	e
6)	f	♭a	c	f
7)	♯f	a	♯c	♯f
8)	g	b	d	g
9)	♯g	b	♯d	♯g
10)	a	c	e	a
11)	b	♭d	f	b
12)	b	d	♯f	b

Haben sie dieses begriffen, so lasse man sie die große Terz in die kleine verwandeln, damit sie zugleich den Unterschied des Dur- und Moll-Accords ins Gehör bekommen.

Diese Accorde lasse man sie in allen Tonarten so lange üben, bis sie solche völlig in ihrer Gewalt haben.

§. 25.

Die erste und vornehmste Regel beym Generalbaßspielen ist, daß man nicht zwei oder mehrere Octaven oder Quinten in zwei Stimmen, weder auf- noch abwärts nach einander spielen oder folgen lasse, z. B. Fig. 1.

Bey Fig. 1. sind die verbotenen in gerader Bewegung nach einander folgenden Octaven, gegen die Baßstimme in der obersten, die verbotenen Quinten in der Mittelstimme.

Bey Fig. 2. sind die Octaven in der Mittelstimme und die Quinten in der Unterstimme.

Bey Fig. 3. sind die Octaven in der Unterstimme, und die Quinten in der Oberstimme, die zugleich verbotene Quinten gegen die Unterstimme der rechten Hand

machen.

machen. Daher die Regel verbotener Octaven und Quinten nicht allein mit einer der drei obern Stimmen gegen die Baßstimme fehlerhaft, sondern auch weder Octaven noch Quinten dürfen in den drei Oberstimmen nach einander folgen. Ueberhaupt keine Stimme muß gegen die andere diese Fehler machen, sondern jede Stimme gegen jede rein seyn. Bei Fig 4. 5. und 6. ist der nämliche Fehler abwärts.

Zum reinen Satz in der Composition als auch Generalbaßspielen, welches eben so viel als eine gute Composition seyn muß, sind sogar verdeckte Octaven und Quinten zu spielen verboten, das ist, die Octaven sowohl als die Quinten folgen nicht unmittelbar, sondern sie entstehen erst im dritten oder vierten Grad, wenn man die durchgehenden leeren Räume mit Noten ausfüllet.

Ueberhaupt hat man nur in Acht zu nehmen, daß man von keinem Intervalle zum andern in der geraden Bewegung in einer vollkommenen Consonanz Quinte oder Octave fortschreite, weil dadurch allemal verdeckte Quinten entstehen. Fig. 7. ist die durchgehende Quinte zwischen den drei Baßnoten, Fig. 8. werden sie durch die durchgehenden Noten offenbar. Hieraus folgt, daß man um diese Fehler zu vermeiden, jederzeit so viel es sich thun lassen will, mit beiden Händen gegen einander oder von einander gehet, welches die Gegenbewegung genennet wird.

In der geraden Bewegung kann man von unvollkommenen Consonanzen, davon die Terzen und Sexten sind, eben so wohl wie in der Gegenbewegung gehen.

Es giebt Fälle, wo die verdeckten Quinten, wie bei Fig. 10. nicht zu vermeiden sind, welches von zweien Uebeln das kleinste gewählet ist. Fig. 9. sind in der Oberstimme gegen die Baßstimme lauter nach einander folgende verbotene Octaven in der Mittelstimme gegen die Baßstimme verbotene Quinten. Gehet man nun, um diesen Fehlern zu entgehen, in der Gegenbewegung, so entstehen wie bey Fig. 10 lauter verdeckte Quinten, die, um größere Fehler zu vermeiden, geduldet werden müssen.

Bey Fig. 11. werden durch die Ausfüllung die verdeckten Quinten sichtbar.

§. 26.

Man muß sich ja nicht damit übereilen, Kindern mehr aufzugeben, als sie in einer Stunde gefaßt haben. Man thut also am besten, wenn man sich mit dem C Accord so lange beschäftiget, bis er ohne Fehler, in allen Lagen hoch und tief, ohne vieles Suchen angegeben wird, den andern Tag jederzeit das vorher erlernte wiederholen läßet und denn wieder einen Accord dazu nimmt. Man wird ohne viele Mühe dennoch in einem Monate mit dem Dreiklange fertig werden. Dieses ist beinahe das schwerste, also einer der größten Fehler, wenn man zu sehr damit eilet, und mit den Kindern zu zeitig weiter geht.

§. 27.

Mit dem verminderten Dreiklange kann man so lange warten, bis sie die harten und weichen Dreiklänge in ihrer Gewalt haben. Dabei kann man sich eines kleinen

Vortheils

Vortheils bedienen; man läßet nemlich den Moll-Accord und die vollkommene oder perfecte Quinte um einen halben Ton niedriger nehmen.

§. 28.

Der harte Dreiklang mit der großen Terz und perfecten Quinte wird genommen, wenn beide Intervallen, Terz und Quinte, in der Tonleiter befindlich sind.

Eben so verhält es sich mit dem verminderten Dreiklange.

Außer diesem Falle wird der Dur-Accord mit einem ♯ über der Baßnote angedeutet, und dann darf niemalen die falsche Quinte genommen werden, wenn sie auch wirklich in der Tonleiter befindlich wäre.

Der weiche Dreiklang, wird durch ein b über der Baßnote angedeutet.

Die perfecte Quinte gehöret gemeiniglich auch dazu, nur alsdenn nicht, wenn sie in der Dur oder harten Tonart, auf dem Untersemitonio des Hauptions vorkömmt; z. E. auf H in der Tonart C dur, auf der Ober-Secunde in der weichen Tonart, als auf H in A moll.

Außerdem aber, wenn ein b über der Baßnote stehet, verstehet man darunter den weichen Dreiklang, mit der kleinen Terze und perfecten Quinte.

§. 29.

Das bedeutet sowohl eine Rücksicht auf den harten als auf den weichen Dreiklang, je nachdem es die Tonart oder die Vorzeichnung mit sich bringet, z. E. in A dur bedeutet ♮ über dem A, oder E, den weichen Dreiklang.

In Tonarten, wo zu Anfange b vorgezeichnet ist, bedeutet die große Terz, so wie im vorher angeführten Fall statt der großen die kleine Terze genommen wurde.

Anmerkung. Diese Eigenschaft einen Ton um einen halben Ton höher und tiefer zu machen, hat das ♮ auch bei allen übrigen Intervallen, so daß einmal statt b, ♮ die große Terze, und ein andermal statt ♯, ♮ die kleine Terze ist.

Wenn die kleine Quinte vorkömmt, so darf niemals die verminderte Terz dazu genommen werden; gesetzt auch, sie wäre wirklich in der Tonleiter vorgezeichnet, man nimmt vielmehr statt deren die kleine Terz.

Dritte Vorlesung.

§. 30.

Diese bisher erlernte Accorde stehen mit einander in gar keiner Verbindung, sondern sind, wie in einer Sprache die einzelnen Wörter, nur einzelne Ausdrücke ohne Zusammenhang und ohne Bedeutung.

Um eine Bedeutung, Verstand und Zusammenhang durch Accorde zu erhalten, ist es nötig zu wissen, welche Accorde nach einander folgen können, und welche die

vorzüglichsten seyn, um fließende Melodien und wohl zusammenhängende Harmonien hervorzubringen.

Sobald nun die Dur- und Moll-Accorde in die Finger gebracht sind, so muß man dem Schüler auch einen Begriff von den Ausdrücken: aus einem Tone gehen, aus einem Tone gesetzt seyn, zu machen suchen.

§. 31.

Ein jedes Stück hat nemlich seinen bestimmten Ton, (oder seine eigene Tonart,) aus der es gehet, oder in die es gesetzet ist. Dieser Ton wird der Hauptton oder die Tonica genennet.

Mit dem Dreiklang auf der Tonica wird der Anfang eines jeden Stückes gemacht, und mit eben diesem Dreiklange wird endlich das ganze Stück geschlossen.

Jeder Ton, der in der Tonleiter liegt, hat nun auch seinen Accord, allein nicht alle diese Accorde, können so unmittelbar auf einander folgen. Ich muß also zeigen, welche am schicklichsten auf einander folgen können.

§. 32.

Auf den Accord der Tonica, sowohl im Dur- als Moll-Modo, wie bey Fig. 12., kann in aller Kürze kein anderer folgen, als der Accord auf der obern Quinte, oder sogenannte Oberdominante des Hauptttons. Denn sobald man auf diesen Accord gekommen ist, so kann man wieder unmittelbar auf den Accord der Tonica zurückkommen, wie bey Fig. 13.

Vierte Vorlesung.

§. 33.

Diese drei Accorde, wo in dem einen die Octave, in dem andern die Terz und in dem dritten die Quinte oben zu liegen kömmt, lasse man seine Schüler in allen harten und weichen Tonarten lernen, und bey der Uebung empfehle man ihnen nur, daß sie niemals mit beyden Händen zugleich auf- und abwärts gehen, sondern wenn der Baß steiget, man die rechte Hand den Accord näher dem Basse zu, nehmen, und wenn der Baß fällt, die rechte Hand sich von der linken weiter entfernen müsse, jedoch, daß man keine Lage eines Accords überspringe, sondern den nächstliegenden greife.

§. 34.

Wegen der, dem Oberdominanten-Accord anklebenden Eigenschaft, bedienet man sich desselben um eine völlige Ruhe zu bewirken, die das Gehör völlig zufrieden stellet, und es in keiner Erwartung mehrerer Accorde läßet, weil ein jeder Accord nach einer fest angenommenen Tonart das Gehör zerrüttet, und eben daher die Oberdominante, die vollkommene Ruhe des angenommenen Accords wieder herstellet.

Sowohl

Sowohl im Dur- als Moll-Modo ist der Oberdominanten-Accord allemal Dur, er mag in der Vorzeichnung natürlich seyn oder nicht, weil dessen Terz der Leitton ist, welcher zur Octave des Haupttons führet. Fig. 13.

Die Art, wie dieses geschiehet, nemlich der Fortgang von dem Accorde der Oberdominante, auf den Accord der Tonica, wird eine ganze Cadenze. Diese befindet sich am Ende eines jedem Stücks.

Fünfte Vorlesung.

§. 35.

Nach dieser Fortschreitung folget die Fortschreitung von dem Accord der Tonick auf den Accord der Unterdominante oder Unterquinte des Hauptons, und von dieser wieder zurück auf den Accord der Tonick. Dieses Heraufsteigen von dem Accorde der Unterdominante auf den Accord der Tonick wird eine halbe Cadenze genennet, weil nemlich die Erfahrung gezeiget hat, daß die Ruhe, welche dadurch bewirket wird, nicht so vollkommen ist, als diejenige, welche die ganze Cadenze zuwege bringet. Fig. 14.

Wenn der Baß um eine Quinte steiget, so gehet die Octave in die Terze von der Dominante; fällt aber der Baß um eine Quinte, so gehet dessen große Terze in der Octave vom folgenden Tone; eben dieses geschiehet auch, wenn der Baß, anstatt eine Quinte abwärts zu gehen, eine Quarte in die Höhe gienge.

§. 36.

Diese drei auf einander folgende Accorde lasse man seinen Schüler ebenfalls wieder durch alle Tonarten üben, und lasse ihm die gegebne Regeln über die Art, wie die Accorde beym Steigen und Fallen genommen werden müssen, jederzeit genauer beobachten.

§. 37.

In den Molltonarten ist diese Art, den Schluß eines Stücks zu machen, oder diese halbe Cadenze gar nicht gebräuchlich.

Kommt sie indessen dennoch in Molltönen vor, so geschiehet es auf zweierlei Art: einmal, indem man von dem Haupttone, zur Oberdominante hinaufsteiget, und denn hat der Accord aus dieser Oberdominante die große Terz bey sich. Fig. 15. Zweytens, Indem man von der Unterdominante zum Haupttone herauf geht, Fig. 14. In diesem Falle wird am Ende auch die große Terze genommen, wenn gleich das ganze Stück aus einem Molltone gehen sollte, Fig. 16.

Diese Art zu schließen kömmt gemeiniglich in Kirchensachen vor, sowohl im Choral als in der Figuralmusik.

Zuweilen kann es auch geschehen, daß in den weichen Tonarten von einer Unterdominante um eine Quinte gestiegen, und auf diese Quinte, der weiche Dreiklang genom-

men wird. Indessen findet dieses nur in Verbindung mehrerer Accorde statt, und allenfalls bey kleinen Einschnitten; nur nicht ganz am Ende eines Stücks.

§. 38.

Um eine Cadenze zu verlängern und zu präpariren kann man verschiedene Accorde zur vorletztern Note machen.

Der natürlichste kann der Dreiklang der Unterdominante des Hauptton senn. Ist die Terz von der Tonart groß, so ist die Terz von dem Unterdominanten-Accord auch groß. Fig. 17.

Die große Terz von der Tonick gehet eben sowohl über sich in die Octave der Unterdominante, als wie vorher von der Oberdominante in die Octave der Tonick. Ist die Tonart Moll, so ist der Dreiklang der Unterdominante auch Moll. Fig. 18.

Sechste Vorlesung.

§. 39.

Hingegen der Dreiklang auf der Oberdominante, wenn er zum Schluß, als der vorletzte Accord gebraucht wird, hat jederzeit die große Terze, es sey in der harten oder weichen Tonart.

Siebente Vorlesung.

§. 40.

Von dem Dreiklange der Oberdominante, der zum Schluß gebrauchet wird, kann auch der Dreiklang der Untermediante, oder der Unterterz der Tonick vorhergehen, so wohl in der harten als weichen Tonart.

Achte Vorlesung.

§. 41.

Man nehme ein Exempel in der besten Lage, wie Fig. 19., und statt die Octave zu greifen, verdoppele man die Terze. Ferner in dem Exempel Fig. 20. ist die Harmonie zerstreut genommen, so daß jede Hand zwo Stimmen greifet.

§. 42.

In dem Exempel Fig. 21. pflegt man in vierstimmigen Sätzen, die Alt- und Tenor-Parthie, eine über und unter die andere zu setzen, um die offenbaren Quinten und Octaven zu vermeiden.

Die

Die zwete Stimme vom $\overline{a}$ gehet in die dritte Stimme ins $\overline{d}$, und die dritte steiget von e eine Terze in die Höhe, ins $\overline{g}$, welches aber auf der Orgel dadurch nicht verbessert wird, daher man am besten thut, daß man sich vor dieser Verlegenheit, ehe man zu dem verfänglichen Accorde bey * kommt, sichert, allenfalls die Terze verdoppelt, wie bei Fig. 23. **, wodurch die Quinten oder Octaven um etwas weniger bemerket werden. Fig. 22.

§. 43.

Bei Fig. 25. sind vom zweiten zum dritten Accord, mit der Oberstimme gegen die nächst über den Baß verdeckte Quinten, $\frac{\overline{c}}{e}$ $\frac{\overline{d}}{g}$ welche man aber beim Generalbaßspielen zuläßet.

Bei Fig. 24. mit Einschluß der darauf folgenden folgen die nämlichen Exempel im Moll-Modo.

§. 44.

Wenn man beim Exempel Fig. 25. gezwungen wäre beim zweiten Tackt die Octave vom Baß in die Oberstimme zu nehmen, so bleibet unter allen möglichen Rettungsmitteln, der Accord, so wie er im dritten Tackt ist, der einzige, den man nehmen kann, um sowohl verbotene Quinten und Octaven, als auch eine verbotene Fortschreitung einer übermäßigen Secunde zu verhüten.

§. 45.

Vor den Oberdominanten-Accord kann man bei einem Schlusse nach dem Hauptton den weichen Dreiklang von der Secunde des Haupttons nehmen, wie Fig. 26. von C dur und allen möglichen Veränderungen, gezeiget worden.

§. 46.

Fig. 28. ist die Terze vom Baßtone verdoppelt, weil man dadurch sowohl verbotenen nach einander folgenden Quinten als Octaven entgehet, wenn die äußerste Stimme mit dem Baß Terzenweise gehen soll.

Fig. 27. tritt die kleine Terze $\overline{f}$ vom Baßtone d, in der Mittelstimme eine Secunde über sich, und wird dadurch die Octave vom Baßtone.

Bei Fig 28. geschieht diese Fortschreitung in der Unterstimme.

Ein jeder wird aber leicht empfinden, daß diese Fortschreitung der beiden nach einander folgenden Terzen, durch welche der Triton f h, einen unharmonischen Querstand macht, unangenehmen Klanges sey.

Die

Die großen Terzen befinden sich Fig. 27ª in den beyden äußersten, Fig. 28. aber in den beyden Mittelstimmen.

§. 47.

Es scheinet, daß, wenn diese Terze Fig. 29. nicht so unter sich geht, daß sie die Quinte vom folgenden Baßtone g wird, wie bey Fig. 27ᵇ, sie lieber als Septime von g liegen bleibe, und wenn denn statt des f im Distant g genommen wird, dieses vielmehr als eine Ausdehnung der Septime angesehen werden könne, wie Fig. 30, welches bei mehreren Dissonanzen also geschieht, und wobei jedennoch die wahre Dissonanz im Gefühl bleibet. Aus diesem Grunde kann man, statt f liegen zu lassen, die nachfolgende Note g gleich anschlagen, wie Fig. 30; hingegen ist es doch am besten, alsdenn mit dem g eine Terze unter sich in die Terze e vom folgenden Baßtone c zu gehen, eben so, als wenn die nicht gewesene Septime, sich einen Grad unter sich ordentlich resolvirte.

§. 48.

Die große Terz von dem Oberdominanten-Accord, welche der Leitton zur Octave ist, (ton sensible,) gehet daher am liebsten einen halben Ton über sich in die Octave vom Baß, wie Fig. 26. 27ª. 27ᵇ. 28. 29.

Es würde also nicht gut seyn, wenn man, wie Fig. 27ª 27ᵇ 28 und 29 geschehen; statt jenen letzten Accord mit dem Leitton eine Terze abwärts in die Quinte vom Baßtone gienge wie Fig. 30. Daher man denn statt der Octave die Terze verdoppeln kann, Fig. 31, oder man kann auch statt der Terz die Octave verdoppeln, wie Fig. 32, jedoch muß man sich nicht so sehr dafür hüten, um ihn niemals also zu nehmen, weil es Fälle giebt, wo es unvermeidlich ist. nach dem Untersemitonie in die Terze herunter zu gehen; selbst in der Composition ereignet sich dieser Fall, wie Fig. 33, obgleich von der Oberstimme, und der nächst über dem Basse stehenden Stimme $\frac{b}{c}$ zum folgenden Accord $\frac{a}{c}$ in den nämlichen Stimmen verdeckte Quinten sind.

§. 49.

Bey den Generalbaßspielen braucht man in der Mittelstimme diese Regel gar nicht ängstlich zu beobachten, und kann daher ohne Bedenken es also nehmen, wie Fig. 33. geschehen.

Neunte

Neunte Vorlesung.

§. 50.

Verminderter Dreiklang.

In dieser Vorlesung kömmt der verminderte Dreiklang Fig. 34, bei der zweiten Note nebst den möglichen Veränderungen desselben vor. Diesen Accord mache man auf die Weise begreiflich, daß er, was die Terze anbelanget, mit dem Mollaccord, oder weichen Dreiklang einerlei sey; hingegen die Quinte ist nicht, wie bei den harten und weichen Dreiklang, die vollkommene, sondern um einen halben Ton niedriger, die kleine Quinte. Er wird also aus zwo kleinen Terzen h $\overline{d}$ und $\overline{d}$ $\overline{f}$ zusammengesetzet.

Anmerkung. Diese kleine Quinte muß man ja nicht mit der falschen Quinte verwechseln, welche beim Septimen-Accord vorkömmt. Z. E. G h d f, als von welcher gehörigen Orts gehandelt werden soll.

§. 51.

Da man gemeiniglich in dem Dreiklange des zweiten Tones vom Haupttone, die kleine Terze verdoppelt, wie Fig. 28, so wird man sehr wohl thun, wenn man sich nach diese Exempel in allen Tönen zu üben suchet. In einem Moll-Modo ist es schon weniger gebräuchlich, weil man hernach, wegen der falschen Fortschreitungen, sich gar zu sehr in Acht zu nehmen hat; daher es bei Fig. 35. von der zweiten zur dritten Note schlechterdings falsch ist, wegen der daselbst vorkommenden übermäßigen Secundenfortschreitung, weshalb es Fig. 36. verbessert worden.

§. 52.

Vor dem verminderten Dreiklange, folgen gemeiniglich einer von diesen dreien Accorden vorher, als der Dreiklang von dessen Oberquinte, Oberterze und Untersecunde, und die Fortschreitung des verminderten Dreiklanges geschiehet am gewöhnlichsten anders, als nach dem Dreiklange vom vierten Tone höher von demselben, Moll oder Dur, nachdem es die Tonart erfordert.

Zehende Vorlesung.

§. 53.

So natürlich man eine Quinte oder Quarte über sich, und unter sich im Basse fortschreiten kann, eben so kann man unmittelbar, im Basse eine Terze unter sich fortschreiten; sowohl von einem Dur, in einem Mollaccord, als auch von einem Moll, in einen Dur-Accord, auch von einem Moll-Accorde in dem verminderten Dreiklange der kleinen Unterterze. Doch aber nicht von einem Moll-Accord zum andern Moll-Accord, um eine große Unterterz, einen weichen Dreiklang; eben so wenig von einem verminderten Dreiklange, in einem Moll-Accord, um eine große Terze tiefer im Baß.

Eilfte Vorlesung.

§. 54.

Von der ersten zur zweiten Note der 37 Fig. kann man auch in der geraden Bewegung gehen, von da an aber, müssen die übrigen in der Gegenbewegung seyn; jedoch ist diese Gegenbewegung, weder im Dur, noch im Moll-Modo nothwendig, wie Fig 38. nachgewiesen worden.

In dem Exempel bey Fig. 37. und 38. von der dritten zur vierten Baßnote, kann man auch in der geraden Bewegung, statt der sonstigen Gegenbewegung gehen, wie Fig. 39. geschehen, welches aber bei den folgenden Exempeln, gar nicht in der geraden, sondern in der Gegenbewegung geschehen muß, weil von der 3ten zur 4ten Baßnote eine übermäßige Secundenfortschreitung vorkömmt. Das übrige, was von Fig. 38. gesagt worden, findet auch hier Anwendung, und Fig. 40. sind die Exempel im Moll-Modo.

Zwölfte Vorlesung.

§. 55.

In der zwölften Vorlesung ist gewiesen worden, wie man aus einem Dreiklang in einem andern, eine Terze tiefer gehen könne; in dieser Vorlesung siehet man, daß man nicht allein um eine Terze fortschreiten, sondern solche Fortschreitung auch 2 bis 3 mal, im Basse machen könne, wie Fig. 41.

Man hat in dieser Vorlesung, nichts als die Gegenbewegung in Acht zu nehmen.

Dreizehende Vorlesung.

§. 56.

Mit dieser Vorlesung in der weichen Tonart, bedienet man sich eben der Fortschreitungen, wie in der vorhergehenden, durch die Gegenbewegung, wie Fig. 42.

Vierzehende Vorlesung.

§. 57.

In dieser Vorlesung hat man nur zu beobachten, daß man sich der Gegenbewegung bediene, wozu Fig. 43. Anleitung gegeben worden.

Funfzehende Vorlesung.

§. 58.

In dieser Vorlesung, gehet man mit der großen Terz, von dem Dominanten-Accord, welcher hier von der 2ten zur 3ten Note ist, wie Fig. 44. einen Grad über sich in die Terze,

Terze, von der folgenden Baßnote der dritten Note, gleicherweise, als wenn nach dem Dominanten-Accord, der Baßton eine Quinte abwärts, oder eine Quarte aufwärts gehet, wie bei §. 34.

Bei Fig. 45. hat man statt der doppelten Terz die Octave dazu genommen, und obgleich die vorige Art diese übertrifft, so hat man doch mit diesem, beim Generalbaßspielen Nachsicht.

Fig. 46. sind vom 3ten zum 4ten Baßtone verdeckte Quinten zwischen der obersten und der nächst über den Baß stehenden Stimme, die man ebenfals beim Generalbaßspielen duldet.

Bey Fig. 48. ist das Exempel von außerordentlicher Schwierigkeit, um es rein vierstimmig zu accompagniren: damit man es nun in vielerlei Lagen rein erhalte, bleibt kein ander Mittel übrig, als daß man sich der zerstreuten Harmonie bediene; nemlich, daß man von den drei Oberstimmen, wenn sie mit der rechten Hand nicht zugleich genommen werden können, die nächst über der Baßnote stehende Stimme mit der linken Hand nehme.

Sechszehende Vorlesung.

§. 59.

In der weichen Tonart kann man nicht anders, als mit der großen Terz von der Dominante, einen halben Ton über sich gehen, wie Fig. 47, wenn der Baß einen halben Ton höher steiget. Abwärts kann man dieserwegen nicht von dem Ton sensible (Leitton) gis, bei der 2ten zur 3ten Note, in die Octave vom Baßtone kommen, weil dadurch eine nicht erlaubte übermäßige Secundenfortschreitung entstünde.

Alle übermäßige Fortschreitungen, sowohl auf- als abwärts, sind in allen Stimmen, sowohl beim reinen Satze, als Generalbaßspielen verboten.

Siebenzehende Vorlesung.

§. 60.

Bey Fig. 49 im ersten Takte, kommen zween Dominanten-Accorde mit der großen Terze vor, erstlich von E, mit der großen Terze gis, als Leitton von dem folgenden A Accorde, zweitens, D mit der großen Terze fis, von dem darauf folgenden G Accorde.

Es ist aber bey dem §. 34, imgleichen der 17ten Vorlesung eingeschärfet worden, daß man jederzeit mit dem Ton sensible über sich treten müsse.

Doch leidet dieses Verboth eine Ausnahme, wenn die Dominanten häufig vorkommen. Denn wollte man in solchem Falle, jedesmal die Regel, über sich zu gehen, beobachten, so würde die Höhe eines Claviers nicht hinreichend seyn, überdem beide Hände zu weit von einander entfernt werden; da es doch eine Haupt-Regel seyn muß,

ohne Noth nicht über zwei, höchstens drittehalbe Octaven weit, beide Hände von einander zu entfernen.

Daher kann man auch den Ton sensible in die Quinte der folgenden Baß-Note abwärts gehen, und nur, so oft es sich thun läßt, mit dem Ton sensible über sich treten.

Dieses unter sich treten nach dem Ton sensible ist indessen doch nur so zu verstehen, daß es erlaubt sey, wenn es in Mittelstimmen geschiehet, wie bei Fig 49. Ist dagegen der Ton sensible in der äußersten Oberstimme, so ist es sehr unerträglich, wenn man nicht, nach demselben, einen halben Ton über sich tritt.

Vom 2ten zum 3ten Tackte, würde, wie in der Oberstimme geschehen, unrecht fortgeschritten werden, wenn man um eine Terz in der Oberstimme abwärts gienge, als $\begin{matrix} h \\ g \\ e \end{matrix}$

Die 4te Note des 2ten Tackts h giebt den Dreyklang H dur zu erkennen, welche aus der großen Terz und perfekten Quinte entsteht; aus diesem Grunde muß hier fis genommen werden, ohnerachtet es im Anfange des Stücks nicht vorgezeichnet ist.

Im 4ten Tackte kömmt nach der kleinen Terze, eine große Terze; in diesem Falle muß die Veränderung der Terzen, in der nehmlichen Stimme geschehen, wo die kleine Terze war, und keinesweges, weder auf- noch abwärts fortschreiten; weil sonst ein unharmonischer Querstand daraus entstehen würde, $\begin{matrix} \overline{h} & \overline{gis}, \\ \overline{g} & \overline{e}, \end{matrix}$ oder $\begin{matrix} \overline{g} & \overline{h}, \\ \overline{e} & \overline{gis} \end{matrix}$ beyde unrecht.

Im 7ten Tackte ist über der 2ten Note $^{b}5$ gezeichnet, wodurch angedeutet wird, daß die kleine Quinte, statt der vollkommenen genommen werden solle.

Schon in der vorhergegangenen Vorlesung, ist dieser verminderte Dreiklang vorgekommen, wobei gezeiget worden, daß er aus zwei übereinander stehenden kleinen Terzen, und der Octave bestehet.

So wohl diese kleine Quinte, als die durch die Umkehrung entstehende große Quarte, sind auch Consonanzen, jedoch gegen alle übrigen die unvollkommensten, denn man wird kein Exempel finden, daß man mit dem verminderten Dreiklange, eine Periode endigen könne, sondern nur so viel, daß man eben so wohl damit, als mit dem harten oder weichen Dreiklange, in der Mitte eines Stücks anfangen mag.

Diejenigen Tonlehrer haben ganz unrecht, welche die kleine Quinte in allen Fällen für eine Dißonanz halten. Denn ein ganz anderes ist diejenige kleine Quinte, welche sonst auch die falsche genennet wird, und aus der Umkehrung von der übermäßigen Quarte (oder Triton) herkömmt, welche auch jederzeit die Sexte bey sich leidet, und deren Ursprung und Gebrauch, weiter unten vorkommen wird.

Es würde sehr dienlich seyn, wenn man beide Arten von Quinten durch das b bestimmet, nemlich, wenn es bey dem verminderten Dreiklange, wozu die kleine Terze und Octave gehöret, seyn soll, also: $^{b}\frac{5}{3}$, und wenn es den Quintsexten-Accord anzeigen soll, welcher die erste Verwechslung, des wesentlichen Septimen Accordes ist, entweder, allein ohne Terz, oder also $^{b}\frac{6}{5}$.

Im

Im 7ten Tackte ist bey der 2ten Baß-Note b, die Terze verdoppelt, um verbotenen Quinten und Octaven zu entgehen, und, durch die Gegenbewegung, die falsche Fortschreitung der übermäßigen Secunde zu verhüten.

Im 9ten Tackte gehet von der ersten Baß-Note zur 2ten, die große Terze über sich, nach der vorhergegangenen 17ten Vorlesung.

Im 17ten Tackte, ist die Terze g vom Baßtone d verdoppelt, welches gleichermaßen im 9ten Tackte geschehen, nur hier mit dem Unterschiede, daß sich beide Stimmen, welche in die Terze gehen, auf einem Tone zugleich befinden, welches eben so betrachtet wird, als zwei verschiedene Terzen, welche um eine Octave von einander unterschieden sind. Die ersten 10 Tackte weichen kürzlich, (oder gleichsam, wie im Vorbeygehen) aus der Haupt-Tonart, in die Neben Tonarten, bis ins f dur ab.

Ich setze nun voraus, daß ein Kind vollkommen verstehe, die Scala von C dur aufwärts zu steigen, und daraus wisse, ob ein Intervall, zu diesem oder jenem Tone, groß oder klein seyn müße, welches sehr leicht aus der Stuffen-Ordnung, von C dur zu ersehen ist.

C D E F G A H c

Soll nun eine Abänderung geschehen, daß ein Intervall anders seyn soll, als es in der Tonleiter ist, so wird es durch x oder b angedeutet, z. E. zum H gehöret es sich, die kleine Quinte f zu nehmen, soll es fis seyn, so muß ausdrücklich vor der Quinte ein x also x5 stehen; und so verhält es sich, wenn statt der perfecten Quinte, die kleine genommen werden soll, welches man durch Versetzung eines b vor der Quinte, also b5, andeutet, wie z. E. im 7ten Tackte, über e im Basse, um anzuzeigen, daß statt der Quinte h, b solle genommen werden, und so verhält es sich mit allen übrigen Intervallen.

Vom 10ten Tackte bis zum 20sten steht in der Vorzeichnung ein b auf der h-Linie, um anzudeuten, daß die Tonart C dur aufgehoben sey, und dafür, die F dur Tonleiter angedeutet werde, mit welchen man ein gleiches, wie mit der C dur-Tonleiter zu beobachten hat; und so verhält es sich auch mit den übrigen, jedesmahl nach 10 Tackten, vorkommenden, neuen Vorzeichnungen und Tonleitern.

Ich achte es für nöthig annoch anzuführen, daß in vielen alten, sowohl geschriebenen, als gedruckten Musicalien, die große Terze, oder ein anderes Intervall, durch x, statt #, und eine kleine Terze, oder sonst ein Intervall, auch durch b statt # ausgedrucket wird.

Z. B. in C moll die große Terze von C, F und G, mit Versetzung eines x.

Man konnte zu denen Zeiten, mit diesen beiden Zeichen x und b sich verstehen, weil eine verminderte Terze damals gar nicht vorkam, so daß man, um eine verminderte Terze nicht zu nehmen, durch ein x die kleine Terze hätte bestimmen müßen, als f x f
d dis.

Bey x ist, das, was das x anzeigen soll, nur die kleine Terze fis von dis. Denn obgleich durch das x vor einer 3 gemeiniglich die große Terze verstanden wird, so geschiehet es doch auch zuweilen, daß es nur die kleine Terze bedeutet. Z. E. es wäre zum An-

sange eines Stücks nichts vorgezeichnet, und im Baß stünde vor der d Note ein ♮, daß es dis würde, über dieser dis-Note aber $\frac{\sharp 5}{\sharp 3}$, so muß man doch, statt des harten Dreiklanges von dis, mit der großen Terze, nur die kleine Terze fis nehmen, und wenn es die große Terze seyn soll, so bedienet man sich, statt des ♮ eines solchen x. Man pfleget dieses x ein Doppel-Creuz zu nennen, ob es gleich nicht mehr erhöhet, als das gewöhnliche x, welches um einen kleinen halben Ton geschiehet; denn in der Tonleiter Cis dur, oder andern mit vielen x, vertritt ein einfach x eben das bei dem Cis, was das x bey dem C bewürket.

Es ist sonderbar, daß ein einfaches x zuweilen nur um einen kleinen halben Ton erhöhet, z. E. wenn Cis im Anfange schon vorgezeichnet ist, daß es auf dem Clavier d wird, zum Unterschied von d, von einigen Cis-is genennet wird, und ein andermal um zween kleine halbe Töne, wenn es vor den simpeln C also x stehet, und dennoch, wenn es nicht mehr gelten soll, es in beiden Fällen mit dem ♮ aufgehoben werde.

Der große J. Seb. Bach bediente sich verschiedener Arten zu bezeichnen; einmal, um C zween halbe Töne höher zu haben, x x zu gleicher Zeit; auch, wenn schon ein x vor C vorgezeichnet war, eben desselben ♮, und bey dem Auflösen des ♮, damit es wieder Cis wurde; ein andermal, wenn Cis vorgezeichnet war, und es sollte noch um einen kleinen halben Ton höher werden, nemlich d auf dem Clavier, des einfachen x, und beim Auflösen, damit es wieder Cis, nach der anfänglichen Vorzeichnung würde, entweder des ♮, oder auch des ♮.

Da nun das ♮ und ♮, bald um einen kleinen halben Ton, bald um zween kleine halbe Töne auflösen soll, so würde es, glaube ich, deutlicher seyn, wenn man um bis auf zween kleine halben Töne zu erhöhen, ein dreifaches Creuz ♯ wählete, und bey einen kleinen halben Tone, wenn schon ein solches x, bey der ersten Verzeichnung stände, nur ein einfaches x jederzeit statt ♮ nähme.

Anmerkung. Der Vorschlag mit dem neu einzuführenden dreifachen Creuz muß hier nur blos als Vorschlag angenommen werden, bei dem man dennoch die alte Vorzeichnung nicht entbehren kann, weil sonst alle alte Stücke unverständlich seyn würden.

Zum Auflösen, könnte man auch bei dem ♮ eine Veränderung machen, um dieses x aufzulösen, wie folget, durch ♮.

Das Exempel Fig. 49. ist in allen Tönen mit ausgesetzten Griffen in einer Lage fortgesetzet worden. Zu mehrerer Uebung darf man nur das ganze Stück in den übrigen 2 Lagen von Anfang an suchen lassen, so daß wie hier mit der Terz in der Oberstimme angefangen worden, man auch in den übrigen damit in der Quinte und Octave fortfahren könne. Diese 3 verschiedene Lagen sind in C dur am Ende bei dem Exempel bei a, b, und c zu ersehen.

Es dürfte die etwas weitläftiger wie gewöhnlich hier geschehene Behandlung des Dreiklanges einige befremden; ich muß indessen gestehen, daß mir dieses nothwendig geschienen, um Gelegenheit zu geben, die verschiedentlich vorkommende Irrwege, ingleichen Quinten und Octaven, wie auch übrige verbotene Fortschreitungen zu ehnen.

Vom

Vom Terten-Accorde.

§. 61.

Außer den harten und weichen, wie auch den verminderten Dreiklängen, kann kein Accord vorkommen, welcher nicht, durch eine oder mehrere Zahlen, über der Baß-Note angezeigt wird. In jeder Tonart, nimmt man die Dur, Moll, und verminderten Accorde, nach Beschaffenheit der in den Tonleitern liegenden Terzen und Quinten, so hat z. E. C dur folgende, in der Scala nach einander folgende Töne:

c d e f g a h c

Hieraus siehet man, daß sowohl c, als auch f und g, den harten Dreiklang, nemlich mit der großen Terz, und perfekten Quinte haben, d, e und a, den weichen Dreiklang, mit der kleinen Terz, und perfekten Quinte.

Der Ton tentible h, hat den verminderten Dreiklang, mit der kleinen Terz und kleinen Quinte.

Die weiche Tonart A moll hat die nemlichen Accorde, als die von C dur.

Nur in diesem Falle kommen bei den Dreiklängen Signaturen oder Zahlen, über den Baßnoten zu stehen, wenn Terzen oder Quinten vorkommen, die nicht in der Tonleiter an und für sich selbst sind, z. B. in C dur, oder in A moll Modo stünde im Baße A, so ist c natürlich die Terze von A; soll aber die große Terze von A, cis, genommen werden, so deutet man diese durch x 3, oder auch nur schlechtweg, durch ein x allein an.

Eben so ist es mit der Quinte von H beschaffen, welche natürlich f, und eine verminderte Quinte ist.

Soll man die reine oder perfekte Quinte, bei den weichen Dreiklang, von h moll nehmen, so schreibet man über die Baß-Note h, das Zeichen x 5.

Wenn die große Terz über die Baß-Note stehet, so hat man nicht nötig, die perfekte Quinte besonders zu bezeichnen, welche allemal zur großen Terz genommen werden muß, ohnerachtet sie in der Scala nicht angezeigt ist.

Desgleichen, wenn die Terze natürlich groß ist, und man soll die kleine nehmen: z. B. in C dur, wo die natürliche Terze von G groß, nemlich h ist, allein, wenn im Baße G vorkommt, und da.n die kleine Terze genommen werden soll, so schreibet man darüber b 3, oder auch nur allein b.

Den Dreiklang nimmt man in allen folgenden Fällen; wenn nichts über eine Note stehet; wenn die Terz, oder die Quinte allein, oder die 8 allein, auch $\frac{5}{3}$ zugleich, oder auch $\frac{8}{3}$ zugleich, oder alle drei zugleich, $\frac{8}{5}$ darüber vorkommen.

Allein ohne Noth bei Dreiklängen, Zahlen über die Baßnote zu setzen, ist ganz unnötig, es sey denn, daß man genötiget sey, ein Intervall, welches außer der Tonleiter seyn soll, dadurch zu bestimmen.

§. 62.

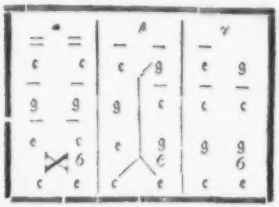
§. 62.

So wie es sich mit dem Dreiklange verhält, zu welchem die 3, 5 und 8 genommen wird, 1) wenn nichts über der Baßnote steht; oder 2) eine 3; 3) eine 5; 4) oder eine 4; 5) oder $\frac{6}{5}$; 6) oder $\frac{8}{3}$; 7) oder $\frac{5}{3}$ vorkommen: so verhält es sich auch mit denen Accorden, welche ohne Signaturen nicht vorkommen können, daß man nemlich, alle dazu gehörige Töne, anzuzeigen, nicht nöthig hat. z. E. zum Sexten-Accord gehöret entweder: die 3 und 8
oder die 3 zweimal,
oder die 6 zweimal,
und in allen dreien Fällen, drücket man den Accord, nur mit der 6 allein aus, es sey denn, daß man eine außer der Tonleiter befindliche Terze, durch ein x oder b anzeigen müsse, z. E. x $\frac{6}{3}$ oder b $\frac{6}{3}$.

§. 63.

Der Sexten-Accord hat seinen Ursprung aus dem Dreiklange; in beiden Accorden sind die nemlichen Töne, nur daß sie in einer andern Lage vorkommen.

Die Sexten-Harmonie wird sich also aus diesem Schema



ergeben. Bey α geschiehet eine zweifache Versetzung, einmal als Terze, vom Baßton eine Octave niedriger, und eine Versetzung um eine Octave höher, nemlich des Baßtons c ins $\overline{c}$.

Bey β geschiehet eine Versetzung um eine Quinte über der Octave, der Baßton c kömmt in der äußersten Oberstimme, ins $\overline{g}$.

Bey γ kann man es erstlich als eine Versetzung in die Unter-Octave e ins e, und der Baßton c, als eine Versetzung um eine Duodecime, oder 12 höher ins $\overline{g}$ ansehen, oder, wenn man will, beide Stimmen, sowohl die höchste, als tiefste, um eine Terz höher versetzen.

§. 64.

Man wird aus der vorangeschickten Betrachtung leicht begreifen, daß, wenn nur der Dreiklang, oder sonst ein Accord, in einer andern Lage genommen wird, es ohne den doppel-

doppelten Contrapunct nicht geschehen könne, mithin die Versetzungen selbst ihren Ursprung aus dem doppelten Contrapuncte, wovon ich bei einer andern Gelegenheit handeln werde, nehmen, und daher jeder Generalbassiste, unwissend, öfters ganze Stücke in denselben spielet, so oft er einen Satz in einer andern Lage anfänget, wie z. E. die ersten 3 Tacte, der achtzehnten Vorlesung.

§. 65.

Vom Sexten-Accord ist noch anzumerken, daß wenn entweder die 3, oder die 6 verdoppelt ist, bei viel nach einander folgenden Sexten-Accorden, sehr leicht verbotene Octaven entstehen können, daher man, statt der Verdoppelung zweier Terzen, oder Sexten, die Octave vom Basse, zur Sexte, und eine Terze nehmen muß.

Die 6 mit der 3 und 8, nimmt man so wohl in der C dur Tonleiter als e, NB. wenn der Baß nicht einen halben Ton höher, das ist, in den Dreiklang von f tritt, sondern, wie hier im ersten Exempel, eine Terze höher steiget, nemlich in den g Accord, Fig. 50, auch auf der Unter-Terze vom Baß, A, wie bey Fig. 51.

Niemals aber auf dem Untersemitonio vom Hauptton, wie hier H von c ist; Fig. 52. und 53. weil gemeiniglich nach diesem Accord, im Baß einen halben Ton über sich, im Dreiklange, gestiegen wird.

Dieses Untersemitonium, wird der Ton sensible, (Leiton zur Octave) genennet, verdoppelt man diesen Ton, so erhält man eine ungeschickte Fortschreitung, wenn auch nicht in die Octave, vom Basse über sich getreten wird, wie bei Fig. 52. getreten wird.

Geschiehet es, so entstehen offenbahre verbotene Octaven mit dem Basse wie bei Fig. 53.

Daher man, in diesem Falle, statt der Octave entweder die Terze, oder Sexte verdoppeln muß, wie Fig. 54.

Diese für Kinder nicht allzuleicht faßliche Anmerkungen, gehen mehr die Lehrer, als Lehrlinge an, wenigstens so lange, bis die Sache Kindern faßlich beybringen ist, daher übergehe man anfänglich die Ursachen, und schreite nur zu den folgenden Exempeln.

Achtzehende Vorlesung.

Wenn eine Sexte über einer Note stehet, so nimmt man den sechsten Ton, entweder vom Baß an gezählet, oder solchen Ton um eine Octave erhöhet, welches einerley ist, und dazu die 3 und 8 vom Basse, oder welches einerlei ist, man lasse die Kinder den Dreiklang von der Unterterze des Baßtons nehmen,

z. E. der Sexten-Accord vom E	F	G	A	H	e
ist der Dreiklang vom C	D	E	F	G	A

§. 66.

Wenn, wie hier, der Dreiklang von einem Tone genommen worden, und nach demselben der Baß drei Töne steiget, und dieser den Sexten-Accord hat, so zeige man bei

 der

der letztern Note, daß der vorher gewesene Accord der nemliche Accord sey, welchen man zu suchen nöthig hatte, wie bey Fig. 50.

Neunzehende Vorlesung.

§. 67.

Ueber der zweiten Note, wie Fig. 52, stehet der Leitton mit der Sexte im Basse. Vorher ist angezeiget worden, daß die Octave zum Sexten-Accorde nicht genommen werden dürfe, sondern, statt derselben, entweder die Terze doppelt, wie im ersten Exempel, oder die Sexte verdoppelt, wie im ersten Exempel, oder die Sexte doppelt, wie im zweiten oder dritten Exempel genommen wurde. Im 4ten und 5ten Exempel der Fig. 54, ist die Terze auf einen und eben denselben Ton verdoppelt, und bey den 6ten Exempel die Sexte auf einen und ebendemselben Tone.

Zwanzigste Vorlesung.

§. 68.

Bei Fig. 55. ist wie Fig. 54, die zweite Note, die Terz verdoppelt. Bei der vierten Note, Fig. 55. folget vorerst der Dreiklang von f, und zur nämlichen Baßnote f, der Sexten-Accord.

Weil nun nach diesen Sexten Accord von f der Baß, nicht, wie im vorhergewesenen Tackte, einen halben Ton, sondern einen ganzen Ton, über sich, im Dreiklang steiget, so hat man auch nicht nöthig, die Terze oder Sexte zu verdoppeln, sondern man nimmt den Dreiklang der Unter Terze vom Baßtone, nur mit dem Bemerken, daß die Fortschreitung, in der Gegenbewegung geschehen müsse, weil man in der geraden Bewegung Octaven machen würde.

Bei der 2ten und 4ten Note des 2ten Tackts, und der 2ten Note des 3ten Tackts, ist die Verdoppelung nothwendig, weil jeder von den Tönen im Basse, worüber 6 stehet, als ein Leitton des folgenden Accordes angesehen werden muß.

Im 3ten Tackt über der Baßnote a, stehet anfänglich der Dreiklang von a, hernach der Sexten Accord.

Erstlich hat man nicht nöthig, die Sexte oder Terz zu verdoppeln, weil der Baß nicht einen halben Ton höher im Dreiklang steiget, sondern die Octave muß genommen werden, weil im folgenden Tackte, h mit dem Sexten-Accorde stehet, zu welchen die Terze oder Sexte verdoppelt werden muß.

Man muß sich also sor hüten, in Fällen, wo ein vorhergegangener Ton um eine Secunde höher, oder tiefer lieget, bei der Sexte eine Verdoppelung vorzunehmen, weil man dabei verbotenen Quinten und Octaven, ohne Schwierigkeit nicht wohl entgehen kann, wie bei Fig. 56.

Im

Im 4ten Tackte, Fig. 55. von der 3ten zur 4ten Note, schreitet der Baß vom vorhergegangenen Tackte, terzenweise unter sich, hierbei ist auch keine Verdoppelung nothwendig, sondern man nimmt nur den Dreiklang der Unterterze vom Baßtone.

Im folgenden Tackte hingegen wird e, obgleich auch im Basse eine Terzen-Fortschreitung geschiehet, die Terze oder Serte verdoppelt, weil der Baß zum folgenden Tackte um einen halben Ton im Dreiklange steiget.

Hier ist noch anzumerken, daß, wenn bei einer Baßnote, wie hier Fig. 55. im ersten Tackte zum Baßton f, zweierlei Harmonien vorkommen, und einer oder zwei Töne der ersten Harmonie zur andern auch gehören, in so ferne man will, man die nemlichen Töne wieder anschlagen könne, besser aber ist es, wenn man dieselben liegen läßet, und nur den neuen Ton, der zur folgenden Harmonie gehöret, allein anschläget, daher Fig. 55. bei der 2ten und 3ten Versetzung, die Verbesserung vorgenommen worden, wie Fig. *

§. 69.

So wie hier in C dur dreierlei Veränderungen ausgesetzet sind, kann ein Lehrmeister mit den übrigen Tonarten verfahren; am zuträglichsten ist es, wenn man die Lehrlinge diese Veränderungen selbst aussetzen läßet. Uebrigens muß man aber so, wie es hier mit der 21sten Vorlesung geschiehet, mit allen vorhergehenden Vorlesungen verfahren, die Bässe allein vorschreiben, und entweder die Accorde dazu, nach der ersten angezeigten, in C dur oder moll, von den Kindern selbst suchen, oder welches noch besser ist, so bald sie nur etwas Noten schreiben können, alles vierstimmig aussetzen lassen, wodurch die Sätze deutlicher und geschwinder, und so, wie sie ohne Fehler beschaffen seyn müssen, von ihnen begriffen werden können. Ueberdem hat dieses noch den Nutzen, daß der reine Satz zur Composition den Kindern spielend beygebracht wird.

Ein und zwanzigste Vorlesung.

§. 70.

Im ersten Tackt bei der 4ten Note, zur folgenden ersten, vom zweiten Tackt, ist Fig. 57. die Serte verdoppelt, ohngeachtet der Baß keinen halben Ton höher, wie im ersten Tackte, die erste Note zur zweiten, durch eine halbe Note, im Dreiklange steiget.

Es ist diese Verdoppelung öfters nothwendig, um mit den Oberstimmen nicht zu nahe gegen den Baß zu kommen; auch ist dieses c im Basse, beinahe wie ein Leitton vom folgenden Tackte d anzusehn, denn es könnte, statt dieses c, der wahre Leitton von d, cis, mit dem nemlichen Serten-Accorde stehen. Bey der ersten Baßnote, des 2ten Tacks stehet Quinte und Serte nebeneinander. Dieser Serten-Accord hat die kleine Terze und große Serte bey sich. Er entstehet aus dem Dreiklange der Unterterze vom Basse, und ist der verminderte Dreiklang, dessen Fortschreitung am allergewöhnlichsten, wie hier in dem Dreiklang der Ober-Quarte, oder Unter-Quinte, oder des daraus entstehenden Serten-Accordes vom G oder Gis.

§. 71.

Weil dieser verminderte Dreiklang mit unter die consonirenden Accorde gerechnet wird, so ist deswegen die kleine Quinte, als die davon umgekehrte, große Quarte consonirend, doch nur im allergeringsten Grade, gegen den harten und weichen Dreiklang. Es kann daher beim Serten-Accorde sowohl die große Serte, als kleine Terze verdoppelt werden, wenn man Ursach hat, verbotenen Octaven zu entgehen, als bei der ersten Note d, über welche die Serte steht. Fig. 58. Auch ist im 2ten Exempel, beim nemlichen Baßtone, die kleine Terz verdoppelt. Bei diesem Serten Accorde, der aus dem Dreiklang der Unterterz entspringet, kann diese Terz verdoppelt werden, weil sie consonirend ist.

Weiter unten wird der Unterschied, von einem andern Serten-Accorde gezeiget werden, der auch die große Serte und kleine Terze bei sich hat, der aber nicht aus der Unterterz des Dreiklangs entspringet, sondern aus dem Septimen-Accorde seiner Unterquinte, oder Oberquarte.

Dieser Serten-Accord leidet, wie bei Fig. 58, keine Verdopplung der Terz, weil diese Terz von seinem Grundton, woraus der Serten-Accord entspringet, eine wesentliche Septime ist. Uebrigens wird unten gezeiget werden, daß keine Dissonanz verdoppelt werden könne.

Zwei und zwanzigste Vorlesung.

§. 72.

Wenn, wie Fig. 59. viele Serten, bei einem secundenweise steigenden Basse nacheinander folgen, und man nähme bei jedem Baßtone die Serte mit der Terze und Octave; so würden lauter verbotene Octaven mit dem Basse entstehen; wenn man nämlich in der geraden Bewegung gienge; und wollte man, beim steigenden Basse, in der Gegenbewegung gehen, so würde man mit den Oberstimmen, zu sehr in die Tiefe gerathen, oder beim abwärts gehenden Basse, durch die Gegenbewegung, mit der rechten Hand zu hoch kommen; über dies würde die Melodie der äussersten Stimme sehr unsangbar seyn.

So wohl im 2ten Tacte bei g, Fig. 59. erstes Exempel im Basse, als auch im 3ten Tacte, auf der 3ten Note bei g, ist die Verdoppelung der Terze auf einen Ton ganz falsch, weil verbotene, übermäßige Quarten Sprünge (Tritons) vorkommen, welche so wohl auf, als abwärts unmäßig sind, wie im Beispiel Fig. 60. zu sehen, woselbst im ersten Exempel eine verbotene Fortschreitung von der ersten zur 2ten Note im Aufsteigen, und im 2ten Exempel von der 2ten zur 3ten Note, im Absteigen angetroffen wird.

§. 73.

Es würden sich sehr leicht noch mehrere Arten zu den Serten-Gängen aufzeichnen lassen, allein es wären dieselben ohne Zweifel in den obersten Stimmen immer weniger sangbar seyn: denn unter diesen vier Exempeln haben schon die ersten zwei vor den

letztern

letztern den Vorzug, daher, wenn es sich nur will thun lassen, es jederzeit am besten ist, in der obersten Stimme die Terze vom Baßtone bei allen Noten zu haben.

Besonders hat man sich in Acht zu nehmen, daß man, bei solchen nacheinander folgenden vielen Terzen nicht die Terze in der äußersten Stimme nimmt, weil alsdenn sehr leicht lauter verbotene Quinten entstehen.

Kommt man aber in die Verlegenheit, daß die Terze oben liegen muß, so verfährt man, wie bei dem 5ten Exempel Fig. 59.

§. 74.

Abwärts kann man auch die Accorde auf die 6te Art nehmen. Bey der 2ten Note vom Basse, ist wider das Gebot, entweder die Sexte, oder Terze zu verdoppeln, die Octave vom Baß genommen. Man wird aber in der Folge öfters finden, daß viele Regeln, bei gewissen Gelegenheiten, eine Ausnahme leiden. Hier ist gerade der Fall; weil alsdenn die Folge von harmonischen Accorden sich einstellet.

§. 75.

Die Methode, bey vielen nacheinander folgenden Sexten-Accorden, die Sexte, nur mit der Terze allein zu spielen, ist ganz falsch, besonders, wenn der Baß von der Terze um eine Decime tief entfernet ist, weil alsdenn lauter perfekte Quarten gehöret werden. Diese, ob sie gleich vollkommene Consonanzen sind, klingen sehr unangenehm.

Die Ursache hiervon mag wohl diese seyn, daß die Quarten umgekehrte perfekte Quinten sind, und gleichsam der Widerschein (Reperculsio) von Quinten.

In einem 3stimmigen Satze, wo der Baß von der Terze nur um eine Terze niedriger ist, kann man ohne Bedenken, die Sexte mit der Terze allein nehmen. Dieses geschiehet gemeiniglich alsdenn, wenn der Baß sehr hoch gehet, oder wenn man genöthiget ist, bei einem tiefen Basse, auch tief zu accompagniren, z. E. bei einem Baß, oder Tenor-Arie, Violoncell- oder Fagott-Solo.

Der erste Tackt, beim 6ten Exempel, Fig. 59. kann bei dem h, statt der Octave mit den doppelten Sexten, auf einem Tone genommen werden; alsdenn ist die Folge, wie sie allda weiter stehet: siehe deßhalb Fig 61.

Die vielen, sowohl auf, als abwärts, nacheinander folgende Sexten, sind ohnstreitig der grösten Schönigkeit in so ferne sie vierstimmig mit guten Gesängen in der Oberstimme, und mit erlaubten Fortschreitungen in den Mittelstimmen sind, unterworfen, welches dadurch sehr erleichtert wird, wenn man den Satz nur dreistimmig spieler, so, daß in der höchsten, die Sexte vom Basse, und die Mittelstimme die Terz vom Basse ist. Dieses ist auch die leichteste, und singbarste Art. Man braucht daher das Verbot dieser Art, wovon im vorhergehenden die Rede war, nicht so strenge zu nehmen, zumal es auch in der Composition bisweilen vorkömmt, und wenn der Satz harmonischer seyn soll, die Viole mit dem Basse, bei dergleichen Gängen, (all'Octava) Octavenweis gezyet. Nur in grossen Musiken, als bey Choren, Ouverturen, vielstimmigen Fugen

und dergleichen, muß diese Art vermieden werden, weil es sonst die Blösse eines schlechten Accompagnisten darstellet.

Vom consonirenden Quart-Sexten-Accorde.

§. 76.

Der Quartsexten-Accord, entstehet durch die Versetzung des Dreiklanges, von der Unter-Quinte des Baßtones; z. E. C E G c als Dreiklang, G c e c als Quart-Sexten-Accord.

Der Unterschied vom vorhergegangenen Sexten-Accorde, welcher die erste Versetzung des Dreiklanges seiner Unterterze vom Baßtone genennet wird, bestehet darin, daß beim Sexten-Accorde die Terz vom Grund-Accorde im Basse zum Fundament wird, hingegen beim Quart-Sexten-Accorde die Quinte vom Grundtone im Basse zum Fundament geleget ist.

§. 77.

So wie bei dem Sexten-Accorde die eigentliche buchstäbliche Versetzung des Dreiklanges aus zwei Sexten und einer Terz bestehet, so geschiehet dieselbe hier beim Quart-Sexten-Accorde, mit zwei Quarten und einer Sexte, wie Fig. 62. zu ersehen ist.

§. 78.

Daß diese drei verschiedene Accorde consonirend sind, allein im Verhältniß gegen den Dreiklang der Sexten-Accord unvollkommener, und der Quart-Sexten-Accord noch weniger vollkommen, als der Sexten-Accord ist, habe ich in meinem ersten Theile über die Kunst des reinen Satzes, und in dem nachher herausgekommenen Aufsatze über die wahre Harmonie, deutlich erkläret, weshalb ich dieses übergehe, und gleich zu Exempeln schreite.

§. 79.

Beim Quart-Sexten-Accord, welcher die 2te Verwechselung des Dreiklanges ist, und wobei 2 Quarten sind, sind diese beiden Quarten consonirend. Diese Quarten bedürfen mithin weder einer Präparation, noch einer Resolution, da hingegen andere Gesetze bei dissonirenden Quarten vorkommen, welche in der Folge gelehret und gezeiget werden sollen.

Anmerkung. Daß die dissonirende Quarten von der vorhergegangenen Harmonie präparirt seyn, und resolviren müssen; dieserhalb kann auch keine Verdoppelung statt finden, weil bei der Resolution der Quarte verbotene Octaven entstehen würden.

§. 80.

Weil der Gebrauch des Quart-Sexten-Accordes mit einer Sexte und 2 Quarten für Anfänger schon etwas Nachdenken verursachet, und es leichter ist, wenn man ihnen saget,

saget, daß man, wenn $\frac{6}{4}$ über eine Baßnote stehet, nur den ordentlichen Dreiklang vom unterliegenden 5ten Tone, oder des über der Baßnote liegenden 4ten Tones zu nehmen habe, so will ich in der folgenden Vorlesung den Anfang machen. Es hat also in diesem Falle der $\frac{6}{4}$ Accord statt zwei Quarten und einer Sexte, für die reine Quarte, die Octave vom Basse.

Dieser Quart-Sexten-Accord mit der Octave kommt meistens auf dem Haupttone und dessen Dominante vor. Daß es auf dem 2ten Tone vom Haupttone, wenn $\frac{6}{4}$ über demselben stehet, bisweilen nicht angehet, die Octave, sondern statt deren die Terz dazu zu nehmen, wird weiter unten gezeiget werden, wenn der Gebrauch des wesentlichen Septimen-Accordes vorkömmt.

Drei und zwanzigste Vorlesung.

§. 81.

In dieser Vorlesung lasse man überall, wo $\frac{6}{4}$ stehet, den Dreiklang der Unter-Quinte, oder Ober-Quarte vom Baßtone nehmen, so hat man den $\frac{6}{4}$ Accord mit der Octave.

Im ersten Tackte, beim 2ten Viertel Fig. 63, ist der Grund-Accord vom g mit $\frac{6}{4}$, der Dreiklang von C; im 3ten Tackt zur ersten Baßnote von c $\frac{6}{4}$, der Grund-Accord der Dreiklang von F.

Im 4ten Tackt von d $\frac{6}{4}$, der Grund-Accord der Dreiklang von G, und im 5ten Tackt bei der ersten Note ist zu dem g der Dreiklang von c, im 6ten aber der Dreiklang von F zu dem c mit $\frac{6}{4}$, und bei allen Stellen, ist es der consonirende Quart-Sexten-Accord.

Vier und zwanzigste Vorlesung.

§. 82.

In dieser Vorlesung kommen lauter schon bekannte Accorde und Tonfolgen vor, ausser am Ende, beim vorletzten vorhergehenden Tackte, zum letzten Tackte, wo der Baß bei Fig. 64. nach dem $\frac{3}{4}$ Accord, vom Tone e, zur folgenden Baßnote des letzten Tacktes d einen Ton tiefer im Dreiklang schreitet. Hiebei ist gar nicht im Zweifel zu ziehen, daß diese Fortschreitung ganz recht sey, indem die grösten und strengsten Harmonisten sich derselben häufig bedienet haben

Anmerkung. Das 3te Ex. Fig. 64. muß eine ganze Octave tiefer gespielet werden, weil es eine der vornehmsten Regeln ist, daß man die Accorde mit der rechten Hand nicht über das 2 gestrichene f hinaus greife. Und da das Violin Zeichen hiezu nicht Bequemlichkeit genung leistet, so werde ich mich in der Folge anderer Zeichen bedienen. Man wird daher wohl thun, sich den Tenor, Alt, und Discant-Schlüssel bekannt zu machen, weil diese um deswillen die besten sind, da man durch Hülfe derselben nicht nöthig hat, sich über oder unter den 5 ordentlichen musikalischen Linien zu erheben und zu vertiefen. Dieser Alt-Tenor und Discant Schlüssel nun, sind Vorbereitungsweise Fig. 65. namentlich aufgeführet worden, so daß bey Lit. A die Töne der Violine,

— — B in dem Discant Schlüssel,
— — C die Töne des Alts
— — D die Töne des Tenors und
bei Lit. E die Töne des Basses angezeiget sind.

Fünf

Fünf und zwanzigste Vorlesung.

§. 83

Von der 4ten Note des ersten Tacks Fig. 66. bei ** kömmt der $\frac{6}{4}$ Accord 2 mal unmittelbar nacheinander vor, und beidemal wird derselbe frey angeschlagen. Man suchet also nur den Dreiklang von der Unterquinte des Baßtones, über welchen $\frac{6}{4}$ stehet.

§. 84.

Die Melodie in Fig. 67. machet es unumgänglich nothwendig, dieses c im Basse mit $\frac{6}{4}$, statt f mit dem Dreiklange zu nehmen; weil man sonst auf keine Weise offenbaren Octaven entgehen würde.

Im ersten Exempel Fig. 67. sind im ersten Tacke, von der ersten zur 2ten Note, in der Oberstimme gegen den Baß, offenbare Octaven, die im 2ten Exempel eben daselbst, durch den angebrachten Quartsexten-Accord von c verbessert sind.

Sechs und zwanzigste Vorlesung.

§. 85.

Im ersten Tackt der 3ten Note Fig. 68. ist $\frac{6}{4}$ ohne Octave angebracht, und statt der letzteren die Quarte verdoppelt; im 2ten Tackt, auf der 4ten Note, kommt eben diese $\frac{6}{4}$ mit der Octave vor.

In der 2ten und 3ten Veränderung, kömmt die Verdoppelung der Quarte auf einem Tone vor; und zwar deswegen, weil sie 2 mal genommen werden kann, ist sie consonirend.

§. 86.

Es kann auch die Sexte bei dem consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde verdoppelt werden, wie Fig. 69 geschehen.

§. 87 a.

Die Verdoppelung der Quarte beim $\frac{6}{4}$ Accorde ist der Dreiklang des Grundtones mit zweien Octaven Fig. 69. (a), und einer Terze vom Grundtone aus gerechnet; die Verdoppelung der Sexte bei gedachtem Accorde aber der Dreiklang des Grundtones mit zwei Terzen, und einer Octave, wie bei (b). Zuweilen kömmt der consonirende $\frac{6}{4}$ Accord, mit zwei Octaven und einer Sexte, ohne Quarte vor, wie bei (c). Diese Verdoppelung der Octave mit der Sexte allein, ist von seinem Grundtone der Dreiklang mit zwei Quinten und einer Terze.

Anmerkung. Unter diesen drei Arten ist der $\frac{6}{4}$ Accord bei c am wenigsten harmonisch, weil ihm die Quarte als Hauptton fehlet.

In

In den ersten drei Exempeln Fig 69. sind die verschiedenen Quart Serten-Accorde angezeiget, und in den drei letztern die Grund-Accorde, woraus sie entstanden, bemerket worden.

§. 87 b.

Bis hieher ist die Lehre von consonirenden Accorden; nemlich dem Dreiklange, als dem Ursprung aller übrigen Accorde, dessen erste Versetzung den Serten-Accord, und dessen 2te, den consonirenden ⅞ Accord abgehandelt worden. Man übereile seine Lehrlinge nicht; sondern gehe mit ihnen alles, so oft und lange durch, bis sie eine solche Fertigkeit erlanget haben, daß sie, ohne alles Suchen, oder Abzählen, die Intervalle gleich zu nehmen wissen. Man wird in der Folge finden, daß, wenn die consonirenden Accorde ohne Anstoß gespielet werden, die vorkommenden Dissonanzen, alsdenn allen Lehrlingen sehr leicht zu begreifen fallen. Es verstehet sich aber von regelmäßigen General-Bässen, denn schlechte oder unregelmäßige kann niemand recht spielen, wenn es auch der gröste Componiste wäre.

§. 88.

In allen vorkommenden Exempeln habe ich die Accorde nur so eingerichtet, daß sie mit der rechten Hand allein gegriffen werden können. Weiter unten werde ich dieselben auch zerstreuet vorbringen, wozu man beide Hände gebrauchen muß; und endlich werde ich auch zeigen, wie man bei einem vielstimmigen Accompagnement, die Intervalle verdoppeln könne.

Uebrigens ist Fig. 68 und 70 an verschiedenen Stellen, welche mit * bemerkt worden, die Quarte gleich andern Consonanzen, bei andern Gelegenheiten verdoppelt worden, und kann solches zum Beweise dienen, daß die Quarte hier die Eigenschaft der Consonanz habe. Ein 2tes untrügliches Merkzeichen des consonirenden Quart-Serten-Accordes, ist ferner, wenn die Terz vom Baßtone, demselben hinzugefüget werden kann, als welches der Willkühr des Componisten überlassen bleibet, und endlich drittens, daß man beim consonirenden Quart-Serten-Accord, statt der Serte die Quinte nicht nehmen kann. Die Folge wird die Sache noch mehr entwickeln, in welchen Fällen die Quarte dissonirend sey.

Ende des ersten Abschnitts.

Zweiter Abschnitt.

Von den dissonirenden Accorden, und besonders vom Septimen-Accorde.

§. 89.

Im ersten Abschnitte sind lauter nacheinander folgende consonirende Accorde gelehrt werden, wie sie nämlich zu behandeln sind, um ein reines vier-stimmiges Accompagnement zu haben. Nämlich: daß 1) weder verbotene Quinten oder Octaven in der geraden Bewegung zweier Stimmen vorkommen; 2) keine verbotene Fortschreitungen, welche alle übermäßige Intervalle sind; 3) keine unnöthige Sprünge, sondern statt deren die nächstliegenden Accorde; 4) daß das Semitonium modi (der so genannte Leitton) gemeiniglich einen halben Ton über sich, in die Octave vom Baßtone trete, wenn der Baß um 5 Töne fällt, oder 4 Töne über sich tritt, es sey denn, daß andere Umstände es erfordern, daß das Semitonium modi eine andere Fortschreitung nehme, als welches in der Folge sehr oft vorkommen wird, z. B. um dissonirende Töne dadurch zu präpariren.

Das Accompagnement sowohl vieler nacheinander folgenden Dreiklänge, als auch Sexten-Gänge, ist ohnstreitig jederzeit das schwerste, so gar für geschickte Generalbaß-Spieler, 1) weil man fast bei jedem Accord immer andere Töne zu nehmen hat, 2) weil man in wenig Fällen der Gefahr unausgesetzt ist, verbotene Quinten und Octaven zu machen. Da im Gegentheil fast alle dissonirende Accorde bestimmt sind, in welcher Lage sie genommen werden müssen, weil die dissonirende Töne jederzeit präpariret sind, und deren Auflösung immer um einen Grad abwärts geschieht; es sey denn, daß der dissonirende Ton in der Baßstimme sich befinde.

Bei den consonirenden Accorden sind die Melodien jeder Stimme uneingeschränkt, so, daß man nach allen Tönen, wohin man will, fortschreiten kann, wenn man nur übermäßige Fortschreitungen vermeidet. Nur der einzige Fall macht von jener allgemeinen Vorschrift eine Abweichung nothwendig, wenn man vom Haupttone bis zum siebenten gestiegen ist, da man nach demselben, als dem Leitton nicht anders, als wie es dessen Natur mit sich bringet, in die Octave gehen kann.

Es ist ferner im ersten Abschnitt auch hinlänglich gezeiget worden in welcher Harmonie dieser Leitton (ton sensible) vorkomme, nämlich daß er die grosse Terz des Dominanten-Accords vom Hauptton oder eines Dominanten-Accordes sey, der zu einem andern verwandten Tone vom Haupttone führet, entweder nach der gewöhnlichen Fortschreitung im Basse um fünf Töne tiefer, oder um einen ganzen oder halben Ton höher. Beide Arten von Fortschreitungen werden Schlüsse genennet, ersterer ein vollkommener, die andern aber unvollkommene g C oder G c.

Durch

Durch einen Schluß wird ein Stück geendiget, und dadurch das Gehör in Ruhe gesetzt. Das vorhergewesene Verlangen in Ruhe gesetzt zu seyn, verpflichtet den Leitton über sich zu treten, und macht ihn zur scheinbaren Dissonanz.

So wie der gezeigte Leitton einen Grad über sich treten muß, so ist der zweite Fall, wenn man in einer Tonleiter von der Octave des Baßtons fünf Töne abwärts schreitet, welches der vierte Ton vom Haupttone ist, als: c h a g f e d c
5 7 6 5 4 3 2 1
nach welchem man ebenfalls keine andere Fortschreitung nehmen kann, als einen Grad tiefer in die Terze vom Haupttone. Dieser Fall geschiehet beim vollkommenen Schlusse: f e
7 1
8 6

Beim unvollkommenen Schlusse vom G im Baß nach A, wird der Ton e nach dem gewesenen f (abwärts tretenden Leitton) zur Quinte von A. 7 5
f e
8 3

Hier sind 2 Leittöne angegeben, der eine, welcher über sich tritt, und der 2te, der abwärts gehen muß, als: e f g a *h c. c h a g *f e.

Nun ereignen sich 3 Fälle in Absicht der Leittöne, es kann nemlich

a) der über sich tretende Leitton allein, und
b) der abwärts tretende Leitton allein, und
c) der über sich und abwärts tretende Leitton zugleich vorkommen.

§. 90.

Der Leitton, als die grosse Terze vom Dominanten-Accord, der über sich treten muß, würde einen Zuhörer in die gröste Unruhe setzen, wenn man den darauf folgenden Accord wegliesse, obgleich kein dissonirendes Intervall bei dem Dreiklange vom Dominanten-Accorde, sondern allenfalls, blos der Gedanke einer scheinbaren Dissonanz statt finden kann.

Eine ganz andere Beschaffenheit ist mit dem 2ten Leitton in einer Tonart (sie sey moll oder dur) der auch zur Harmonie des Dominanten-Accords mitgenommen wird, und eine wesentliche Dissonanz ist.

Anmerkung. Von der Benennung Leitton (ton sensible) läßt sich folgender Grund angeben: Wenn man die Tonart C dur annimmt, und die große Terz vom Dominanten-Accord an und für sich betrachtet, so würde freilich die große Terz h nicht dissonirend seyn; da aber diese große Terz den Erwartungen des Zuhörers tantzt, indem dessen zerrüttetes Ohr sich nach dem Zustand der Ruhe sehnet, so macht es diese Beschaffenheit des Gemüths-Zustandes nothwendig, hinter das h das c eintreten zu lassen. Hierzu kommt, da alles, was kleiner ist, als eine kleine Terz dissonirend ist, das c vom h aber eine kleine Secunde ist, auch dieses h gegen das c dissoniren müsse.

Der 2te Leitton von f nach e ist noch mehr dissonirend, als der von h nach c, denn einmal dissoniret er gegen den Ton, der auf ihn folgen sollte, nemlich die Terz vom Grundton, zum andern ist er vom Hauptton, als Quarte eine Dissonanz, und drittens von seinem eigenen Grund-Accorde, als Septime dissonirend.

Ursprung des Leittons.

Da man in uralten Zeiten sich blos mit consonirenden Accorden, und melodisch-harmonischen Fortschreitungen behalf, so kann man mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß ein Sänger oder Instrumentist, anstatt von g gerade ins e zu gehen, die mittlere Stufe f mitgenommen, und dadurch, zur Erfindung und Bearbeitung des Septimen-Accordes Gelegenheit gegeben habe. Diese Vermuthung scheint mir früher erfunden zu seyn, als die, welche der Dresdner Capellmeister Bernhard unter dem Titel (superjectiones) angenommen hat, als welcher sagt: wenn die Melodie stufenweise mit dem Basse in Terzen abwärts gehet, als:

c̄	b	a	g	f	e
A	G	F	E	D	C

man in der Melodie eine Secunde über den Ton, oder eine Ober-Secunde eingeschaltet habe, als

c̄	b c̄	a b	g a	f g	e
A	G	F	E	D	E

§. 91.

Bei dem Leitton, der die Terz des Dominanten-Accords ist, ereignen sich Vorfälle, daß derselbe nicht allemal die angezeigte Fortschreitung hat; denn der nemliche Leitton kann, ehe er seine angezeigte Fortschreitung nimmt, von Componisten als ein Ton angenommen werden, mit dem ein dissonirender präparirt wird, daß er also anstatt aufwärts zu gehen, bey der Resolution abwärts treten muß, als

8	3	98		8	3	8
C	G	A		C	G	C

§. 92.

Septimen-Accord.

Die Harmonie beim 2ten Leittone, der die Septime vom Dominanten-Accorde ist, ist der einzige hauptdissonirende Accord, aus welchem alle mögliche dissonirende, durch die Verwechselung der Stimmen entspringen. Und alle diese dissonirende Accorde, werden wesentlich dissonirende genennet, als

Der erste, als der ursprüngliche

1) Septimen-	Accord	1	3	5	7	
		G	H	d	f	— 7
2) Quintsexten-		1	3	5	6	
		H	d	f	g	— 6 5
3) Terz-Quart-Sexten-		1	3	4	6	
		d	f	g	h	— 6 4 3
4) Secunden-		1	2	4	6	
		F	G	H	d	— 6 4 2

§. 93.

§. 93.

Ein solcher dissonirender Accord wird wesentlich genennet, und hat auch verschiedene Arten der Zusammensetzung; eben wie die Dreyklänge in der Tonleiter.

Im Dur-Modo.

Auf der Tonick und Unterdominante, die große Septime mit der großen Terze und perfecten Quinte; auf der Oberdominante, die kleine Septime, auch mit der großen Terze und perfecten Quinte; auf der Ober- und Unter-Mediante; als auch auf der Secunde von der Tonick, die kleine Septime mit der kleinen Terze und perfecten Quinte, und endlich auf dem Untersemitonio von der Tonick, die kleine Septime mit der kleinen Terze, und kleinen Quinte.

§. 94.

Es kann also eine Septime, sowohl dem harten, weichen, als auch dem verminderten Dreiklange beigefüget werden.

§. 95.

Ein jeder Dreiklang kann frey angeschlagen werden, nur mit dem Unterschied, daß die Folgen von Accorden sich verwandt seyn müßen, einmal mit Accorden, die in der Tonleiter befindlich sind, oder, wenn man zu einem andern Ton übergehen will, mit derselben Tonleiter, in welche der Uebergang geschiehet.

Bei dem wesentlichen Septimen-Accorde hat es eine ganz andere Beschaffenheit; weil die Septime nur alsdenn genommen werden kann, wenn der Ton, von welchen sie sich als Septime zählet, schon vom vorhergegangenen Accorde liegen muß, welches einen Ton vorbereiten heißt; oder, in einem andern Fall muß der Ton selbst, welcher die Septime wird, vom vorhergegangenen Accorde vorbereitet seyn.

§. 96.

Es ist gleich viel, ob die Septime mit der Octave, Terze, Quinte oder Sexte vorbereitet werden.

Beim liegenden Basse ist es auch gleich viel, ob man von der Octave oder Quinte, oder Terze, vom Baßtone zur Septime gehet.

§. 97.

Nach der Septime geschieht die Auflösung derselben um einen Grad unter sich, und muß die Auflösung eine Consonanz von dem dazu kommenden Tone seyn, also entweder eine Terze bei der Fortschreitung im Basse muß um fünf Töne abwärts oder vier Töne aufwärts, oder eine Quinte, wenn der Baß einen Grad höher tritt. Niemals aber kann sie im Basse in die Octave aufgelöset werden. Denn alsdenn würde die Fortschreitung im Basse um drei Töne abwärts geschehen, und dadurch verdeckte Octaven entstehen; z. E. von G nach C.

Erste Vorlesung.

§. 98.

Wenn die Septime über einer Note steht, so nimmt man von dem Baßtone, worüber sie stehet, den Dreiklang dazu, entweder

mit Terze, Quinte und Octave im fünfstimmigen,

oder mit Terze und Quinte,

oder mit der Terze und Octave im vierstimmigen Satze;

auch nimmt man zuweilen zwo Terzen zur Septime, doch nur zu Tönen in einer Tonleiter, auf welchen beim Dreiklange die Terze verdoppelt werden kann; daher in dem Falle, wenn auf der Dominante eine Septime vorkömmt, die Terze nicht verdoppelt werden darf.

§. 99.

In dieser ersten Vorlesung befinden sich achterley Arten von Versetzungen des Septimenaccordes, theils in verschiedenen Lagen, theils die Septe einmal mit $\frac{7}{5}$, und das anderemal mit $\frac{9}{5}$, wie Fig. 1.

§. 100.

Die Septime Fig. 1. kömmt beim liegenden Basse vor; daher sie frei dazu angeschlagen wird. In dem Ex. bei (1) tritt die Octave in die Septime um einen Ton tiefer, und erhält dadurch die Terz und Quinte bei sich.

Bei der darauf folgenden Baßnote resolviret sich die Septime in die Terze desselben, und die Terze, als leitten aus C Tonleiter, gehet einen halben Ton über sich in die Octave vom Basse, wie Fig. 1. (2.) aus diesem Grunde bleibt der nächst über den Baß stehenden Stimme, keine andere Fortschreitung übrig, als auch in die Octave vom Basse zu treten.

Bey (2) und (3) ist eine buchstäbliche Versetzung im doppelten Contrapunct der Octave vorgenommen.

Anmerkung. Durch den doppelten Contrapunct versteht man hier, wenn zwischen zwo Stimmen, entweder die oberste um eine Octave tiefer, oder die unterste um eine Octave höher gesetzet wird, in beiden Fällen bleibt eine Stimme unverändert.

Bey (4) und (5) geht die Terze, anstatt daß sie über sich, wie vorher geschehen, in die Octave gehen sollte, eine Terze tiefer, und wird zur Quinte vom Basse. Der Gesang dieser Stimme wird zwar sehr unangenehm, besonders, wenn derselbe bey Sätzen gesucht also vorkömmt, allein beim Generalbaßspielen hat man hierzu jene Freiheit.

Bey (6) (7) und (8) tritt, anstatt, wie vorher die Octave, hier die Quinte in der Mittelstimme in die Septime vom Baßtone, und hat die Terze und Octave statt der Quinte bey sich.

Die Accorde im Moll-Mode werden eben so, wie die im Dur-Mode genommen, und sind Fig. II. aufgeführt.

Zweite

Zweite Vorlesung.

§. 101.

Wenn, wie Fig. III, der Baß nach der Dominante einen Ton höher im Dreiklange steigt, so sind die obersten Stimmen in der vorhergewesenen Vorlesung des ersten, 2ten und 3ten Exempels mit diesen 3 ersten Exempeln einerlei, nemlich nach dem Septimenacorde die Terze statt der Octave verdoppelt. Nur alsdann kann und muß die Octave vom Basse im ersten und 2ten Exempel genommen werden, wenn dieser Ton zu einer Präparation einer folgenden Dissonanz nothwendig ist, wie Fig. IV.

Im 3ten Exempel bei Fig. III ist es nicht gut nach dem Septimenacorde zum folgenden Dreiklange die Octave mitzunehmen, weil zwey unmittelbare verbotene Quintenfortschreitungen entstehen würden, sondern man nimmt vielmehr statt derselben zwo Terzen.

§. 102.

In Molltönen Fig. V. kann weder im ersten, 2ten, noch 3ten Exempel bey der dritten Note die Octave vom Baßtone f genommen werden, weil die Fortschreitungen von der großen Terze des Dominantentones gis in die Octave f vom Basse eine unerlaubte übermäßige Secundenfortschreitung ist, besonders weil diese Terze der Leitton der Molltonart wird, und im ersten Ex., sogar in der obersten Stimme welches einerley seyn würde, wenn derselbe nicht einen halben Ton über sich in die Terze vom Baßtone bei der dritten Note gienge.

Von der letzten Note des zweiten Tacks zur Note des darauf folgenden Tacks bei Fig. V muß dieser nämliche Leitton bei der folgenden letzten Note über sich in die Octave vom Basse gehen.

Im zweiten und dritten Exempel bei Fig. V. hingegen ist es einen Generalbaßisten erlaubt, nach diesen Leitton die Quinte bei der folgenden Baßnote des letzten Tackes zu nehmen.

Dritte Vorlesung.

§. 103.

Aus beiden vorhergegangenen Vorlesungen ersieht man, daß die Septime nach der Octave vom liegenden Basse angeschlagen werden könne.

§. 104.

Es ist außer allem Zweifel, daß diese Septime, welche nach der Octave vom Basse vorkommt, jungen Leuten gar keine Schwierigkeiten verursachen könne, weil sie anfänglich den simplen Dreiklang zu nehmen haben, und die Septime nachdem sehr leicht zu finden seyn muß, weil sie einen Ton tiefer als die Octave vom Baßtone ist.

Man

Man hat ben dieser durchgehenden Septime nur zu merken, daß sie niemals ohne Terz seyn könne, sondern entweder mit der Terze und Quinte, oder mit Terze und Octave genommen werden müsse.

§. 105.

Aus gegenwärtiger dritten Vorlesung ist leicht abzunehmen, wenn zur Septime die Terze und Quinte, oder die Terze und Octave nothwendig genommen werden müsse.

Wollte man hier Fig. VI. jederzeit die Septime mit der Terze und Quinte nehmen, so würde nicht allein der Gesang in einigen Stimmen sehr schlecht ausfallen, sondern man würde auch mit der oberen Stimme so tief herunter gerathen, daß man endlich nicht weiter kommen könnte, weil die Septime jederzeit unter sich resolviren muß.

Vierte Vorlesung.

§. 106.

In den vorher angeführten Beyspielen zum Septimenaccorde, ist der Baß beständig als Grundstimme liegen geblieben, und die dazu gehörige Septime wurde dazu angeschlagen. In diesen folgenden Beispielen Fig. VII. bleibt die Septime vom vorhergegangenen Accorde liegen, und der Baß als Grundstimme, wird dazu mit seiner Terze und Quinte, oder Terze und Octave genommen.

Im ersten Ex. liegt die Septime in den Oberstimmen unten, und wird durch die Octave vom vorhergewesenen Baßtone vorbereitet.

§. 107.

Die Septime muß jederzeit in der Stimme, wo sie vorher gelegen, liegen bleiben, und sich hernach einen Grad unter sich resolviren.

Anmerkung. Resolviren oder auflösen bedeutet eine Dissonanz in eine Consonanz verwandeln, welche entweder eine Terze, Quinte oder Sexte vom Baßtone seyn kann.

§. 108.

Man darf also andere Stimmen weder über noch unter einen dißonirenden Ton treten lassen, wie Fig. VIII.

Im ersten Exempel kömmt die unten liegende Septime in die Mitte, im zweiten entstehen zwei auf einander folgende verbotene Quinten in der Oberstimme, wenn man wie hier zur Septime, Quinte und Terze nimmt; daher in diesem Falle die Octave und Terze, statt der Quinte und Terze genommen werden muß.

§. 109.

Wenn man, wie im vierten Exempel ben Fig. VII. die Octave vom Baßtone f, statt der Quinte beim Dreiklang nehmen muß, wodurch zween Töne entstehen, womit die Septime

Septime vorbereitet werden kann, welches vornehmlich durch einen vorhergewesenen Septimenaccord nothwendig gemacht wird; so kann man den untersten Ton zur Septime beibehalten, und oben Terze und Quinte; am Ende aber mit zween Terzen und einer Octave vom Baß nehmen, oder wenn man will, mit einer Terze und zwei Octaven, oder mit der Terze und Quinte; nur nicht im fünften Exempel bei Fig. VII. den letzten Takt mit der Terze, Octave und Quinte, weil der Letzten, wenn er in der höchsten Stimme ist, nothwendig über sich treten muß.

Im sechsten Exempel bei Fig. VII. ist es erlaubt vom Letztene eine Terz herunter in die Quinte von der Baßnote der letzten Note zu treten. In Fig. IX. kann man von $\overline{f}$ nicht ins $\overline{h}$ springen, weil die Unterstimme um eine verbotene übermäßige Quarte steigt, und die mittlere Stimme in der geraden Bewegung mit dem Basse in eine perfecte Consonanz gehet, wodurch zwei verdeckte Quinten entstehen.

§. 110.

Diese sechserlen Arten kann man in allen Tönen suchen und spielen lassen.

Man kann auch, wie im siebenten, achten und neunten Exempel bei Fig. VII. verfahren. Es ist deshalb gebräuchlich die Accorde auf diese Art, besonders im Satze zu nehmen, weil von der zweiten zur dritten Note die sonst von den strengen Componisten verworfenen zwei auf einander folgenden großen Terzen gegen den Baß, welches der diatonische unharmonische Quersand genannt wird, erscheinen würden, als

$\overline{a}\ \overline{b}$
$f\ g$ wegen des Tritons f h.

§. 111.

In den Molltonarten Fig. X, ist die erste, zweyte, dritte, siebente und achte, auch neunte Art der Veränderungen mit den Durtönen Fig. VII. gleich; hingegen die vierte, fünfte und sechste Art läßt sich in Molltönen nicht, so wie es in Durtonarten möglich ist, anbringen, weil dadurch von der zweiten Note f zur dritten Note $\overline{gis}$ bei 4 Fig. VII. in der Mittelstimme eine verbotene übermäßige Secundenfortschreitung entstünde, bey 6 aber in der Unterstimme, bey 5 Fig. VII. in der Oberstimme der nämliche Fehler entsteht.

§. 112.

Der unerlaubte Satz bei Fig. IX. in der harten Tonart wird noch schelchter, wenn man denselben in einer Molltonart Fig. XI. anbrächte, weil sogar zwei unerlaubte übermäßige Quartenfortschreitungen von f nach $\overline{h}$, und von $\overline{d}$ nach $\overline{gis}$ vorkommen.

Fünfte Vorlesung.

§. 113.

Die Septime wird hier eben so wie in der vorigen Vorlesung, bald mit der Terze und Quinte, und ein andermal mit der Terze und Octave genommen, wie das erste und

zweite Exempel Fig. XII. zeiget; das dritte, vierte, fünfte und sechste sind bloße Vorsetzungen. Mit dem siebenten und achten Exempel ist es auch eben so wie in der vorergehenden Vorlesung beschaffen.

§. 114.

Bei den Melltönen hat man sich, eben wie in der vorigen Vorlesung für die verbotenen übermäßigen Secundenfortschreitungen zu hüten, wie Fig. XIII. Aus diesem Grunde lassen sich die Exempel bei Fig. XII. 1. 3. 5. und 7 nicht in die Melltonart übertragen, weil nämlich bei 1 in der Oberstimme von f nach gis, bei 3 in der Mittelstimme, bei 5 in der Unterstimme und bei 7 in der Mittelstimme übermäßige Secundenfortschreitungen vorkommen.

Sechste Vorlesung.

§. 115.

In den 3 ersten Exempeln Fig. XIV. kann bei der zweiten Note zur Septime nicht die Terze und Quinte genommen werden, sondern nur die Terze und Octave. Will man aber dennoch zu eben der Septime die Terze und Quinte haben, so muß beim ersten Accord die Quinte wegbleiben, und statt derselben die Octave vom Basse doppelt genommen werden, wie im vierten und fünften Ex. zu sehen ist; auch sind die Melltöne Fig. XV. ausgezeichnet.

Siebente Vorlesung.

§. 116.

Bey Fig XVI. und XVII. zweiten Note kann hier zur Septime nicht die Terze und Octave genommen werden, weil sonst verbotene Octaven gegen den Baß entstehen würden.

Uebrigens ist bei diesem Exempel nichts weiter zu erinnern, als nur, daß man jede Septime präpariret, unter sich auflöset, und nachdem es nothwendig ist, Terze und Quinte, oder Terze und Octave in der Folge dazu nimmt.

§. 117.

Wenn, wie Fig. XVI. in einem Tone der Dreiklang genommen worden, und der Baß drei Töne abwärts im Septimenaccord schreitet, so darf man nur den gehabten Dreiklang beibehalten, alsdenn hat man schon den vollkommenen Septimenaccord mit der Terze und Quinte.

§. 118.

Eben so wie der Sextenaccord mit der Terze und Octave der Dreiklang von der Unterterze des Baßtones ist: so ist hier beim Septimenaccord mit der Terze und Quinte der Dreiklang von der Oberterze des Baßtones der gehörige Accord.

Ahre

Achte Vorlesung.

§. 119.

Bei der zweiten Note Fig. XVIII. hat man die Wahl, ob man zur Septime die Quinte und Terze, oder die Octave und Terze nehmen will, die Folge zeiget von selbst, ob Terze und Quinte, oder Terze und Octave genommen werden müsse. Die hier zutreffende Mellröne sind Fig. XIX. angemerket.

Neunte Vorlesung.

§. 120.

Bey Fig. XX. dritte Note stehet die kleine Septime von A, ob sie gleich vom vorhergehenden Accord mit der großen Septime gis präpariret ist. Diese kleine Septime g darf man hier nicht willkührlich nehmen, sondern man betrachtet die Sache so, als wenn sie in der Oberstimme präpariret wäre, wenn gleich der vorhergehende Ton gis statt g ist, welches in der Folge jederzeit geschieht: Solche Vertauschungen sind erlaubt, sie kommen nur alsdenn vor, wenn man das chromatische Geschlecht mit dem diatonischen vermischet, und solche Veränderung geschiehet in diesem chromatischen Geschlecht um einen kleinen halben Ton.

Zehnte Vorlesung.

§. 121.

Quint-Sexten-Accord.

So wie beim Septimen-Accord entweder der Grundton oder die Septime vom vorhergegangenen Accord präpariret seyn muß: eben so verhält es sich mit dem Quint-Sexten-Accord; daß nämlich, entweder die Sexte, oder Quinte auch vom verhergewesenen Accord gelegen haben müsse.

§. 122.

Man erhält den Quint-Sexten-Accord, wenn man die Terze des Septimen-Accordes zur tiefsten Stimme machet.

§. 123.

Dieser Accord entstehet aus der Versetzung des wesentlichen Septimen-Accordes, so, daß die Septime beym $\frac{6}{5}$ Accorde, eben den Ton, und die Eigenschaft hat, als der Grundton bei dem Septimen-Accorde, und die Quinte beim $\frac{6}{5}$ Accorde eben das, was die Septime beim wesentlichen Accorde ist.

§. 124.

Mit der Auflösung der Quinte bei ⅞ verhält es sich eben so, wie mit der Septime, als welche beim folgenden Accorde einen Grad tiefer unter sich geschiehet.

§. 125.

In dieser zehnten Vorlesung Fig. XXI. ist die Serte präpariret, und die dissonirende kleine Quinte wird dazu angeschlagen.

Wenn man den Serten-Accord mit zwei Serten hat, so kann man von der einen Serte in die Quinte treten, oder wie im zweiten Exempel von der Terze nach der Quinte steigen.

§. 126.

Bei dem ⅞ Accorde muß die Terze allemal mitgenommen werden.

§. 127.

Wenn die Quinte bei dem ⅞ Accorde nicht lieget, sondern nach einer Serte nachgeschlagen wird, so muß anfänglich beim Serten-Accorde die Serte jederzeit doppelt vorhanden seyn, sonst würde die Serte fehlen, wenn die eine Serte in die Quinte fortgerükket wäre, wie in der folgenden Vorlesung deutlich zu sehen ist.

Eilfte Vorlesung.

§. 128.

Fig XXII. ist beim Serten-Accorde die Serte jederzeit zweimal genommen, damit der ⅞ Accord vollständig, mit der Serte, Quinte und Terze erscheine, und gehöret werde.

§. 129.

Bei der zweiten Art, Fig XXII. kommen beide Serten auf einer Linie zu stehen, wobei es einerlei ist, ob die Verdoppelung auf einem Tone, oder um eine Octave auseinander geschiehet.

§. 130.

Bei der dritten Art, in welche die Serte nicht doppelt genommen wird, muß man mit der Terze vom Baßtone, in die dissonirende Quinte treten, welches eben so wohl recht ist, als von der Serte in die Quinte zu gehen.

§. 131.

In dem Moll Exempel Fig. XXIII. kommt auf der Unter-Quinte * des Haupttones, der Serten Accord auch mit zwei großen Serten vor. Es ist in diesem Fall erlaubt, sie zu verdoppeln, weil diese große Serten nicht Leittone sind, sondern eine ganz

andere

andere Eigenschaft haben, als diejenige große Sexte, so auf der Obersecunde von der Tonart, einer Dur- oder Moll-Tonart vorkommt, und von welcher weiter unten geredet werden wird.

§. 132.

Dieser Sexten-Accord Fig. XXIII. ist die erste Verwechselung des verminderten Dreiklanges, der vom Basse um eine Terze tiefer liegenden Note, deren kleine Quinte auch consonirend ist, wo hingegen bei diesem ♮ Accorde die Quinte dissoniret, ob sie gleich eine perfekte Quinte vom Baßtone ist: weil sie vom wahren Grundton H die dissonirende Septime ist.

Zwölfte Vorlesung.

§. 133.

Der Quint-Sexten-Accord ist in diesem Exempel Fig. XXIV. verschiedentlich mit der Sexte präpariret. Nämlich, im ersten Takte mit der Quinte vom Baßtone des vorhergegangenen c Accordes, im 2ten mit der Terze vom Baßtone e vom vorhergegangenen Accorde. In eben diesem Takt ist die Sexte vom vorhergegangenen Ton, mit der Octave präpariret.

§. 134.

In dem Exempel Fig. XXIV. bei * entstehen zwei nacheinander folgende Quinten; die aber im Setzen sowohl, als im Spielen, erlaubt sind,

1) weil die Fortschreitung mit dem Basse und der Oberstimme in der Gegenbewegung geschiehet;
2) weil die erste Quinte eine vollkommene, und die zweite eine unvollkommene ist.

Dreizehnde und vierzehnde Vorlesung.

§. 135.

Fig. XXV. ist ♮ auf eine gute Taktzeit allemal mit der Quinte präpariret und die Sexte und Terze werden dazu angeschlagen. Fig. XXVI. ist ♮ auf eine schlechte Taktzeit auch mit der Quinte präpariret, woran zu erkennen ist, daß es ein wesentlicher dissonirender Accord sey, weil er sowohl auf eine gute als schlechte Taktzeit vorkömmt.

Funfzehnde Vorlesung.

§. 136.

Fig. XXVII. schlägt man bey allen vorkommenden 5ten Accorden die kleine Quinte frey zur Sexte an; man rechnet aber so, als wenn sie durch die große Terz von der

vorhergewesenen Baßnote präpariret werden sey. Es ist hier eben der Fall, wie in der neunten Vorlesung, wo die kleine Septime auch frey genommen wird.

Sechszehende Vorlesung.

§. 137.

Eben so wohl, als lauter Sextimen nach einander vorkommen können, folgen zuweilen ⅞ Accorde unmittelbar auf einander. Man muß aber die Regel niemals außer Acht lassen: Entweder die Sexte oder die Quinte zu präpariren, und nachher die Quinte aufzulösen.

§. 138.

Dafern es einem guten Generalbaßspieler nicht möglich wäre diesen Regeln ein Genüge zu leisten, so kann man den Componisten und seine Composition, wenn diese im strengen Stil geschrieben seyn soll, einer Unrichtigkeit wider den reinen Satz beschuldigen. Eine ganz andere Bewandniß hat es mit der freyen Composition, in welcher Dissonanzen ganz unpräparirt vorkommen; deren Rechtfertigung nur Meistern der Kunst bekannt ist.

§. 139.

Wenn ⅞ über einer Note vorkömmt und die vorhergegangene Note um einen halben oder ganzen Ton tiefer stehet und den Sextenaccord über sich hat, so muß die Sexte nicht verdoppelt werden, weil sonst beim folgenden Accord mit dem vorhergegangenen zwei verbotene Quintenfortschreitungen entstünden, wie Fig. XXIX.

§. 140.

Wenn man aber aus Nothwendigkeit den Sextenaccord mit zwey Sexten nehmen muß, alsdenn kann man nicht umhin die unterste Sexte liegen zu lassen, so daß sie die Quinte beim ⅞tenaccorde wird, wie Fig. XXX.

§. 141.

Durch diese Sextenverdoppelung entstehet sehr leicht das Uebel, daß erstlich die Melodie der obersten Stimme unsangbar wird, und zweitens, daß man mit den obersten Stimmen zu tief gehet, welches letztere, wenn viel dissonirende Accorde darauf folgen, nicht zu vermeiden ist; daher man doppelten Sexten so viel möglich vor dem ⅞tenaccorde ausweichet, und statt der zweiten Sexte die Octave nimmt.

Zwo Terzen lassen sich aber anbringen. Z. E. Fig. XXXI.

Sieben-

Siebenzehende Vorlesung.

§. 142.

Bei der dritten Note Fig. XXXII. findet sich ein zufälliges x vor der Baßnote d: ob nun gleich nach den Graden der Linien nur f die Terze seyn würde, welche in neuern Zeiten die verminderte Terz genennet wird, so muß man dennoch dieselbe zum dis nicht beibehalten, sondern statt f der verminderten Terze die wahre kleine Terze, fis, nehmen. In allen Händelschen Sachen kommt in diesem Falle jederzeit die kleine Terze statt der verminderten vor.

Ob nun gleich in Compositionen der neuern Zeit zuweilen die verminderte Terze mit der kleinen Sexte bei dem Grundaccorde vorkömmt, so vermeidet man dennoch dieselbe, wofern man nicht ausdrücklich siehet, daß es des Componisten Wille sey, sie statt der kleinen Terze zu nehmen.

Weiter unten werde ich ausführlich von der verminderten Terze und der umgekehrten übermäßigen Sexte, (welche jederzeit von den alten strengen Tonlehrern verworfen worden ist,) handeln.

Junge Leute, welche reine Harmonien im Gehör bekommen sollen, muß man mit dieser Terze ganz und gar verschonen, und weil der Gebrauch derselben seine große Schwierigkeiten hat, ihnen solchen Gebrauch, erst in spätern Zeiten lehren.

Wenn in der Umkehrung die übermäßige Sexte zur Baßnote vorkommen könnte, so erhöheten die alten Schriftsteller die Baßnote um einen kleinen halben Ton, damit es die gewöhnliche große Sexte statt der übermäßigen würde, wie Fig. XXXIII. zu ersehen ist.

Es ist hier der nämliche Umstand beim Grundaccorde, daß man die wahre kleine Terze statt der verminderten nehmen muß, wie man bei dem Dreiklange, wenn die große Terze über der Baßnote steht, die perfecte Quinte statt der kleinen zu nehmen hat, wenn sie auch zu Anfange des Stückes nicht vorgezeichnet ist. Fig. XXXIV. bei a.

Im zweiten Exempel Fig. XXXIV. bei b und c ist die perfecte Quinte, ob sie gleich außer der Vorzeichnung des Anfangs ist.

Ereignet sich der Vorfall, daß die kleine Quinte mit der großen Terze vorkömmt, so ist der Accord dissonirend, obgleich die Zusammensetzung der Intervalle, eben wie bei einem consonirenden Dreiklange, mit Terze, Quinte und Octave geschiehet.

Die Ursache des Uebelklanges des Accordes mit der großen Terze und kleinen Quinte ist, daß H d is aus einer andern Tonleiter, folglich auch einer andern Tonart, als H f ist, entsteht ferner weitens, weil die große Terze ein Leitton ist, nach welchem in diesem Falle keine andere Fortschreitung geschehen kann, als einen halben Ton über sich, und die kleine Quinte zu gleicher Zeit auch ein Leitton wird, der nicht anders als einen halben Ton unter sich treten kann.

Es ist sehr nöthig, sich für den grundfalschen Lehren solcher Lehrer in Acht zu nehmen, welche vorgeben, als ob alles consonirende Dreiklänge gäbe, wenn es nur den Stufen nach auf dem Notensystem seine Richtigkeit habe.

Dieser

Dieser Accord mit allen seinen Umkehrungen und alle übrige sind im höchsten Grade dissonirend, und daher nur der harte, weiche und verminderte, consonirend.

Achtzehende Vorlesung.

Vom $\frac{6}{4}$ Accorde.

§. 143.

Wenn, wie Fig. XXXV., $\frac{6}{4}$ über einer Baßnote stehet, so sind schon alle Töne angezeiget, welche man zu nehmen hat, nur ist dabei in Acht zu nehmen, daß, weil entweder die Terze, oder Quarte, durch den vorhergegangenen Accord beständig präpariret ist, man sie in der Stimme, wo sie gelegen, liegen läßt, und nachher die Terze beim nachfolgenden Accorde einen Grad unter sich auflöset.

Man pfleget gemeiniglich diesen $\frac{6}{4}$ Accord, nur schlechtweg mit 6 zu bestimmen, und die 4 und 3 wird ihrer Art nach dazu genommen, jedoch nur in dem Falle, wenn der Baß einen Grad unter sich gehet, und alsdenn den Dreiklang bei sich hat, oder einen Grad über sich (es sey eine kleine oder große Secunde,) und den Sextenaccord zur Begleitung hat.

Es ist gleichviel, womit die Quarte, oder Terze, durch den vorher gewesenen Accord präpariret wird, einer Terze, Quinte oder Octave.

In allen Exempeln bei Fig. XXXV. ist die Quarte präpariret, und die Terze wird zur Baßnote frei angeschlagen, entweder beim liegenden Basse durchgehend, oder zugleich mit dem Basse anschlagend.

Es bedarf keiner weitern Aufzeichnung, auf wie vielerlei Art die Quarte präpariret werden könne, weil es ein jeder, bei ausgesetzten Exempeln, ohne ferneren Unterricht siehet.

In allen Arten der XXXVsten Figur, kommt die Terze durchgehend vor, eben wie die Septime beim liegenden Basse, Fig. XXXVI. I., oder beim $\frac{7}{4}$ Accord die Quinte durchgehend bei zwei Sexten und einer Terze, wie Fig. XXVII.

Wenn vor dem $\frac{6}{4}$ Accord ein anderer gewesen, von welchem die Quarte präpariret worden, so ist die Terze nicht durchgehend, sondern wird gleich frei mit der Baßnote angeschlagen, wie Fig. XXXVIII.

Bei Fig. XXXV. (a) XXXVI. und XXXIX. ist beim Quarte-Sextenaccorde die Quarte doppelt genommen. Dieses ist eine Ausnahme, daß die Quarte dissonirend sein, frei angeschlagen werden könne, nur eine Verdopplung leide, wogegen die 4te als Dissonanz, präpariret seyn muß, und keine Verdopplung zuläßet.

Neun-

Neunzehende Vorlesung.

§. 144.

In dem 4ten Exempel Fig. XL, bei der dritten Note des ersten Tacktes, ist $\frac{6}{4}$ die zweite Versetzung aus dem verminderten Dreiklang mit der Quarte als Octave vom Grundton präpariret, und die Terze, als die wesentlich kleine Septime, wird frei angeschlagen; im zweiten Tackte auf dem vierten Viertel ist die Terze vom Baß, als eigentliche Septime vom Grundton, frei angeschlagen.

§. 145.

So oft als in einer Neben-Tonart, so wohl im Dur, als Moll-Modo ausgewichen wird, und außer der gewöhnlichen Tonleiter, eine große Serte vorkömmt, und der Baß, einen Grad unter sich, im Dreiklange tritt, so kann allemal die Quarte zur Terze untgenommen werden, wie Fig. XLI. und XLII., anstatt der Vorschrift Fig. XLIII. zu folgen. Bei Fig. XLII * ist die Serte major, nach der Tonleiter wesentlich, die zufällige kleine Terze b aber zeiget, daß diese Serte, eben so wie die andern, behandelt werden müße, weil sie einen Grad unter sich, in die Nebentonart f führet.

§. 146.

Wenn nach dem Serten-Accord, der Baß, anstatt einen Grad unter sich, im Dreiklang zu treten, einen Grad über sich, im Serten-Accord tritt, so wird auf gleiche Art, zur Serte $\frac{4}{3}$ genommen, weil der folgende Serten-Accord, statt des Dreiklanges steht, wie Fig. XLIV.

§. 147.

Man hat nicht allemal nötig die Quarte bei $\frac{6}{4}$ zu nehmen, und man läst sie besonders alsdann weg, wenn man bei der folgenden Note die Serte verdoppelt haben will, wie Fig. XLV. In Fig XLV. bei der letzten Note e, ist der Serten-Accord, mit der doppelten Serte angenehmer, als wenn man statt der zweiten Serte die Octave nähme; hingegen muß Fig. XLVI. zu diesem Tone e nothwendig die Octave genommen werden, damit bei der ersten Note des folgenden Tackts, die Septime präpariret sey. Bei Fig. XLVII. ist es aber bei der Serte von d gleichviel, ob ich dazu $\frac{4}{3}$ oder 3 und 8 nehme.

Anmerkung. Bei vielen Schriftstellern, so wohl in der Composition, als beim Generalbaß spielen, trift man statt beim Serten-Accord entweder $\frac{6}{3}$ oder $\frac{6}{5}$ zu nehmen, eine Verdoppelung der kleinen Terze an, welche einige strenge Tonlehrer verwerfen, weil dadurch die Septime vom Grundton verdoppelt wird. In unsern Zeiten wird sie ohne Bedenken genommen, jedoch niemals die große Serte, weil sie, der keine Verdoppelung leidende Ton sensible ist.

Hieraus folget keinesweges als Grundregel: daß man die große Serte, wenn sie die kleine Terz bei sich hat, nicht verdoppeln dürfe; denn sobald die große Serte nur kein Ton sensible vom Grundton ist, so kann man sie ohne Bedenken doppelt sehen, wie Fig. XLVIII, man wird dieses sogleich aus der Folge gewahr, weil, anstatt einen Grad unter sich zu treten, hier einen Grad über sich im Dreiklang getreten wird.

Zwanzigste Vorlesung.

Vom Secunden-Quart-Sexten-Accorde.

§. 148.

Der Secunden-Accord, welcher entweder mit 2 allein, oder $\frac{4}{2}$, oder $\frac{6}{3}$ angedeutet wird, ist die dritte Versetzung des wesentlichen Septimen-Accordes, in welchem die wesentliche Septime der Baßton, und der Grundton die Secunde des Baßtones ist. So wie beim Septimen-Accorde, entweder der Grundton oder die Septime präpariret, und hernach die Septime, einen Grad unter sich resolviren, ferner bei $\frac{6}{5}$ entweder die Sexte, oder die Quinte, präpariret, und die Quinte hernach unter sich resolviren, und bei $\frac{6}{4}$ entweder die Quarte oder Terze präpariret seyn, und hernach die Terze unter sich resolviren muß; eben so muß bei diesem Secunden-Accorde, entweder die Secunde vom Baßtone, als Grundton, oder der Baßton selbst, als die Septime präpariret seyn, und alsdenn einen Grad unter sich resolviren.

§. 149.

Der Secunden-Accord ist eigentlich der consonirende Dreiklang von der Secunde des Baßtones. Es kann so wohl der harte, oder weiche, als auch der verminderte seyn. Z. B. In Dur Modo, C dur, und Moll Modo, A moll, ist es der harte Dreiklang, wenn die Secunde über den Baßton von E, F, und H stehet, der weiche Dreiklang, wenn die Secunde über C, D und G stehet, und der verminderte Dreiklang, wenn die Secunde über die Baßnote A stehet. Man siehet hieraus, daß der Secunden-Accord verschiedener Bezeichnungen fähig ist. In allen solchen Fällen ist es am besten, nur die Secunde über die Baßnote zu schreiben, wozu man 4 und 6 nehmen muß, und zwar mit derjenigen Secunde, Quarte und Sexte, wie sie in der Tonleiter befindlich ist; welches der Dreiklang von der Secunde ist. Nur in diesem Fall muß entweder die Quarte, oder $\frac{4}{2}$ noch über die Secunde gesetzt werden, wenn entweder die Quarte oder Sexte anders seyn soll, als es die Tonleiter hat. Z. E. in C dur über $\frac{4}{2}$, um fis, statt f zu nehmen, oder $\frac{56}{2}$ bey d, b statt h zu nehmen, oder bei C $\frac{6}{\times 4}$ dis statt d, und fis statt f, zu nehmen.

Dieser letztere Accord von C mit $\frac{\overset{6}{\times 4}}{\times 2}$, ist kein eigentlicher Secunden-Accord, und er wird weiter unten abgehandelt werden.

Im 4stimmigen Satze kann man niemals den Secunden-Accord ohne 4te nehmen, denn die Quarte ist vom Grundtone die Terze, welche, wie bekannt, so wohl beim Dreiklange allein, als auch beim Septimen-Accord, und auch beim Sexten-Accorde, jederzeit mitgenommen werden muß. Hingegen, um verbotene Quinten zu vermeiden, darf man, statt der Secunde, die Sexte doppelt nehmen, wie Fig. XLIX. bei a und b geschehen.

§. 150.

§. 150.

Bei a der Fig. L. kommt der Secunden-Accord mit der präparirten Secunde vor, und der Baß wird frei angeschlagen; in diesem Fall, wenn vor den Secunden-Accord der Dreiklang vorhergegangen ist, bleibet der nemliche Accord, wie man ihn genommen, liegen: hingegen bei b wird der Dreiklang vom zweiten Tone der Baßnote, welche liegen bleibet, genommen, und da hier der Baßton f, liegen bleibt, so nimmt man den Dreiklang von g dazu.

Es ist gleichviel, ob man beim liegenden Baß, mit der rechten Hand, auf, oder abwärts, den Secunden-Accord dazu nimmt, nur in dem Falle muß man abwärts gehen, wenn man beim vorhergegangenen Dreiklange die Quinte in der Oberstimme hat, um zweien verbotenen Quinten zu entgehen, wie Fig. LI. zu ersehen ist, wo bei * die falsche, bei * * aber die wahre Methode vorkömmt.

Obgleich in dieser Vorlesung nur vom Secunden-Accorde die Rede seyn sollte, so halte ich es dennoch nothwendig, daß man die vorher gewesene, sowohl consonirende, als dissonirende Accorde immer wiederholen laße; daher sind bei Fig. L c, zwei nacheinander folgende Septimen-Accorde, wo die präpariret ist, und bei der vorletzten Note bei d wird die Septime beim liegenden Baßtone frei angeschlagen. Bei e ist der Quint-Sexten Accord, mit der Sexte präpariret, und die Quinte wird dazu frei angeschlagen. Bei f ist die Quinte präpariret, und die Sexte wird frei dazu angeschlagen. Bei g ist der $\frac{6}{4}$ Accord mit der Quarte präpariret, und die Terze wird frei dazu angeschlagen. Bei h ist die 3 präpariret, und dazu wird die Quarte frei angeschlagen.

§. 151.

Bei dem Secunden-Accorde, (welcher unter den dissonirenden der leichteste zu finden ist, weil man nur den Dreiklang, von der Secunde des Baßtones zu nehmen hat) ist dieses nur noch zu merken, daß, wenn die kleine Secunde $^{b}2$ angezeiget ist, man den Dreiklang mit der großen Terz und perfecten Quinte, um einen halben Ton höher zu nehmen hat, wie Fig. LII; auch wenn die Secunde in der Tonleiter klein ist, daß man alsdenn den harten Dreiklang nehmen müße, wie Fig. LIII.

§. 152.

Wenn die übermäßige Quarte entweder also 4, oder 4, oder x 4 allein, oder $\frac{4}{2}$ angezeiget ist, so wird der Dreiklang mit der großen Terz, von der Ober-Secunde des Baßtones genommen.

Den Secunden-Accord Anfängern auf eine faßliche Art beizubringen, dienen die beiden Exempel bei Fig. LIV. und LV, woselbst im ersten die Secunde, mit der dazu gehörigen Quarte und Sexte schon präpariret, und die Baßnote durchgehend ist; im zweiten

hingegen die Dissonanzen im Baß präpariret sind, wozu der Dreiklang von der Secunde des Baßtones, wie er in der Tonleiter befindlich ist, Dur, Moll, oder vermindert, genommen wird.

Im ersten Exempel hat man noch dieses zu bemerken, daß man die durchgehende Baßnote allein anschläget, und in der rechten Hand schon liegenden Secunden-Accord, liegen läßet, vornemlich auf der Orgel, besonders in Fugen, gearbeiteten Chören, und allen strengen Compositionen im einfachen als doppelten Contrapunct.

§. 153.

Wenn der Secunden-Accord im Durchgange durch die Oberstimme präpariret, vorkömmt, so bedarf er keiner besondern Bezeichnung, und man darf alsdenn blos dieses Zeichen — statt der sonst gewöhnlichen Signatur mit Zahlen über ihn setzen, wodurch in allen Fällen, also auch in diesem angedeutet wird, daß die Harmonie vom vorhergehenden Tone liegen bleibt, wie es denn auch das Spielen selbst erleichtert, wie im Exempel Fig. LVI. nachgewiesen worden.

Beschluß des ersten und zweiten Abschnitts.

Alle consonirende Accorde mit ihren Versetzungen, imgleichen alle mögliche wesentliche dissonirende Accorde, nemlich den Septimen-Accord mit seinen möglichen Versetzungen mit einem Blick gleichsam zu übersehen, füge ich zum Beschluß zwei Exempel in Dur und Moll bei. Bei den dissonirenden Accorden ist die gehörige Präparation und Resolution nach den in meinem Elementar-Werk angebrachten Lehren geschehen, und wer diese zwei Exempel in allen dreien Lagen vierstimmig rein aussetzen, und im ausübenden Vortrag fertig spielet, hiernächst aber beide Exempel in allen andern Tonarten richtig überträgt, wird die vorzüglichsten Schwürigkeiten des Generalbasses so wohl in der Theorie, als Ausübung, überwunden haben.

Einlei-

Einleitung zum dritten Abschnitt.

§. 154.

Im ersten Abschnitte ist der Gebrauch der drey verschiedenen Dreiklänge, als:

1) der harte mit der großen Terz und perfecten Quinte;
2) Der weiche mit der kleinen Terze und perfecten Quinte, und
3) der verminderte mit der kleinen Terz und kleinen Quinte gezeiget worden.

Kürzlich will ich nur erwähnen, daß, wie daselbst gelehret, 1) zu jeder Baßnote die völlige Harmonie, als woraus der Dreiklang besteht, die Terze, Quinte und Octave mententheils zu nehmen sei; jedoch also, daß in der geraden Bewegung nicht zwei vollkommene Quinten oder Octaven zwischen zwei Stimmen, weder auf- noch abwärts nach einander folgen dürfen, und um diesen Fehlern zu entgehen, man sich der Gegenbewegung bedienen müsse; im Fall aber die gerade Bewegung nothwendig wird, man statt des completten Dreiklanges, entweder die Terze, Fig. I. a. b. oder Octave c verdoppeln kann. Es ist eine Hauptregel zu jedem Baßtone, über welchem der Dreiklang angedeutet ist, jederzeit die Terze mit zu nehmen, wie denn auch so wohl die große als kleine Terz verdoppelt werden kann. Z. E. bei Fig. I. a. ist die Verdoppelung bei der kleinen Terz geschehen; nur in dem Fall vermeidet man die Verdoppelung der kleinen Terz, wenn dieselbe durch ein b zufällig vorkömmt.

Ferner Fig. I b. ist die große Terz verdoppelt. Tonlehrer verbieten einstimmig die Verdoppelung der großen Terz; diese Regel findet aber nur statt, wenn sie auf einem Oberdominantenaccord vorkömmt, bey welchem diese Terz der Leitton zum folgenden über ihr liegenden kleinen halben Ton ist; sie darf also auch nicht verdoppelt werden, wenn sie durch ein zufälliges x außer der Tonart worinnen man ist, vorkömmt, weil sie alsdenn der Leitton des folgenden Tones wird. Bey dem Dreiklange vom Hauptrtone oder Tonicae, und dem Dreiklange der Unterdominante, kann sie ohne Bedenken verdoppelt werden; es sey denn, daß besondere Umstände hierinn eine Aenderung machen. Die große und kleine Sexte kann allemal verdoppelt werden, sie mag die kleine oder große Terz bey sich haben, wenn der stehende Sextenaccord die erste Verwechselung, es sey vom harten, weichen oder verminderten Dreiklange, ist, weil die Sexte so wohl große als kleine, die Octave vom Grundtone ist. Nur in diesem Falle kann die große Sexte nicht verdoppelt werden, wenn derselben die Quarte beygefügt werden kann, wie gewöhnlich dieser Accord auf der Obersecunde eines Tones, aus welchem das ganze Stück geht, oder in einer ausgemachenen Tonart vorkömmt, nach welchem entweder der Baß einen Ton unter sich im Dreiklang, oder eine kleine oder große Secunde über sich tritt, und den Sextenaccord hat, da denn diese große Sexte nicht die Octave vom Grundtone,

sondern die Terze der Unterquinte des Baßtones ist, und weil diese große Sexte der Leit- oder Nebenton oder große Septime von einer Haupttonart ist, so läßt sie keine Verdoppelung zu.

Der Verdoppelung der Terz und Sexte entgehet man in vielen Fällen so wohl verbotenen Quinten als Octaven, wie in den Exempeln Fig. I. bei d. e. f.

Die Quinte ferner wird nur in besondern raren Fällen verdoppelt, Fig. I. g. doch muß auch die Terz vom Baßtone dabey seyn, niemals aber wird Octave oder Quinte verdoppelt, ohne eine Terze bey sich zu haben.

§. 155.

Aus der Scala der harten oder weichen Tonleiter ersiehet man, welche Terz und Quinte man zu jedem einliegenden Ton vom Haupttone zu seiner Octave zu nehmen habe. Es ist hier nur anzumerken, wenn ein Erhöhungszeichen, außer der anfänglich angezeigten Scala, vor der großen Terze stehet, man hiezu auch die perfecte Quinte zu nehmen hat, wenn gleich dieselbe nur die kleine Quinte im Anfange ist. Wie z. E. in der C dur und A moll Tonleiter, wenn im Baß H mit der großen Terze dis vorkäme, da man statt f, fis dazu nehmen muß. Fig. II. Im Fall aber die kleine Quinte zur großen Terze soll und muß genommen werden, so muß sie auch ausdrücklich also $\frac{5b}{3x}$ angedeutet seyn.

Von dieser kleinen Quinte ist noch anzumerken, daß sie wegen ihrer Unvollkommenheit gegen die perfecte gerechnet, nicht so sehr das Ohr angreift, daher nach einer vollkommenen Quinte abwärts eine kleine oder unvollkommene folgen kann, Fig. III. a. nicht wohl aber im Aufsteigen nach einer kleinen eine vollkommene Quinte b. leidlicher ist es, wenn im Aufsteigen nach einer vollkommenen Quinte eine unvollkommene erfolget. c.

§. 156.

Seit geraumer Zeit haben große Componisten ohne Scrupel in Mittelstimmen im Aufsteigen nach einer kleinen Quinte eine vollkommene Quinte gesetzt; es bleibt aber in äußersten, nämlich zwischen der Baß und höchsten Stimme, immer ein unverzeihlicher Fehler, weil man aus der Erfahrung weis, daß die beyden äußersten Stimmen am deutlichsten in die Sinne fallen, daher man nicht gerne ohne Noth den Baßton in der äußersten höchsten Stimme setzet, weil er nicht harmonisch genung ist, und statt dessen lieber einer Terze oder Sexte vom Baßtone sich bedienet; oder die Quarte vor der Terze, oder die Septime vor der Sexte vorhalten läßt.

Die None kann zwar auch für die Octave gehalten werden, anstatt aber zur nämlichen Baßnote in die Octave zu resolviren, ist es besser wenn man bey der Resolution im Basse drey Grad über sich steiget, wodurch die None zur Baßnote die Sexte wird, Fig. IV. a. oder man tritt mit dem Basse drey Noten abwärts, daß die None zur Terze

wird,

wird, b. Der seltenste Fall ist, wenn der Baß vier Töne aufwärts, oder fünf Töne abwärts fortschreitet, so daß die None bey der Resolution zur Quinte wird. c.

§. 157.

In allen diesen drey Fällen ist die Resolution der None, welche zur nämlichen Baßnote über welche sie steht, in die Octave hätte aufgelöset werden müssen, übergangen worden, und die Resolution erst bei der folgenden Baßnote geschehen. Man nennet dieses retardiren, wovon unten ausführlicher beim Gebrauch der zufälligen Dissonanzen gehandelt werden wird.

§. 158.

Auch ist im ersten Abschnitte, außer dem Gebrauch reiner Harmonie ohne verbotene Quinten und Octaven zu machen, gelehret worden, welche Fortschreitungen in jeder Stimme für sich allein gut, und welche nicht gut und zu vermeiden sind, wozu alle übermäßige Intervalle, als x 2 übermäßig, x 4 übermäßig, x 5 übermäßig, x 6 übermäßig, und große Septime gerechnet werden, deren Fortschreitungen alsdenn nur erlaubt sind, wenn der Componist derselben vorsätzlich mit Grunde sich bedienet.

Von dieser übermäßigen Stufenfortschreitung haben die ersten Harmoniker oder Componisten in den ersten Zeiten keinen Gebrauch gemacht, wohl aber von den verschiedenen Tonarten, als Jonisch, Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch und Aeolisch, und jede Gattung wieder in zweierlei Art, als Ober- und Unter-Jonisch, oder Dorisch u. s. w. eingetheilet.

Anmerkung. Siehe hiervon Kunst des reinen Satzes, 2ter Theil, 2ter Abschnitt. S. 41. und folgende.

§. 159.

Aus denen uns noch bekannten ganz alten Kirchenmusiken, (deren ich selbst welche besitze,) ersieht man, daß die Alten mit lauter nach einander folgenden perfecten Dreiklängen, jedoch ohne verbotene Quinten und Octaven componiret, und endlich durch die Erkenntniß des aus dem Dreiklange entstehenden Sextenaccordes wieder lange Zeit schon mit mehrerer Mannichfaltigkeit, jedoch ohne die geringsten Dissonanzen, weder wesentliche noch zufällige componirt haben.

Beyde Arten geben bei Aufführung großer Kirchenmusiken sowohl eine sehr wohllautende Harmonie, als auch eine dem Gottesdienste angemessene Pracht, und bewirken durch die unerwarteten nach einander folgenden Harmonien heiligen Schauer für andächtige Beiwohner des Gottesdienstes.

Nachdem zufälliger Weise die wesentliche Septime erkannt und zum Gebrauch eingeführet worden, haben zu denen Zeiten die Componisten ihre Compositionen damit bereichert, aber weder $\frac{9}{5}$, noch $\frac{9}{3}$, als auch Secundenaccord gebrauchet, bis endlich alle vom Septimenaccorde abstammende Harmonien hinzugefüget worden, von deren Gebrauch der zweite Abschnitt handelt.

Die

Die Kenntniß der verschiedenen Dreiklänge, und der daraus abstammenden Verwechselungen, als des Sexten- und $\frac{6}{4}$tenaccordes, und der wesentliche Septimenaccord, und von ihm abstammende $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{4}$ und $\frac{4}{2}$tenaccorde sind diejenigen Harmonien sämtlich, woraus ein Componist alle mögliche Harmonien erkennt. Die regelmäßige Verbindung dieser Harmonien und ihr Gebrauch selbst zeichnet jeden Componisten mit Stärke oder Schwäche aus.

Von je her wurden Kirchenmusiken, wenn dieselben auch ohne Instrumente waren, vier- acht- oder mehr stimmig gesungen, mit der Orgel zum Fundament und Aufrechthaltung der Musik begleitet, oder wenigstens ein Positiv gebraucht, wenn eine Musik beim Grabe Christi oder andern Gelegenheiten unten in der Kirche aufgeführet wurde, wobei Contra Violons nach Proportion der Anzahl von Sängern waren. Man begleitete zwar auch auf eine andere Art jede Singstimme mit Posaunen und Zinken, ließ aber dabei nie die Anwendung, wenigstens eines Positives, außer Acht. In gegenwärtigen erleuchteten Zeiten, wo eine Kirchenmusik gänzlich einer comischen Operette gleichen muß, hält man die Orgel zum accompagniren für ganz unschicklich, wodurch eine Capelle von ihrer wahren Würde herabgewürdiget, und den musikalischen Mißgeburten in Bierhäusern gleich gesetzt wird.

§. 160.

Was Dissonanzen sind, und wie dieselben sich von den Consonanzen unterscheiden, desgleichen wie vielerley Arten es deren giebt, kann man deutlich in Sulzers allgemeinen Theorie der schönen Künste S. 349. unter dem Artikel Dissonanz ersehen, woselbst dreierlei Arten aufgezeichnet sind; erstlich diejenigen, welche im Durchgange zwischen zwei consonirende Töne vorkommen. Diese Art Dissonanzen werden zu keiner eigentlichen Harmonie gezählet, sondern sie kommen nur im Durchgang auf einer Taktzeit zur folgenden Harmonie, welche entweder eben die vorhergehende war, oder zu einer andern war, auch können solche durchgehende Dissonanzen eine halbe oder Vierteltaktzeit einnehmen, aber niemals zwei oder mehrere Takttheile.

Diese Art Dissonanzen kommen auf zweierley Weise vor, einmal zu einer Consonanz zu einem Takttheil nach derselben, folglich zwischen zwei Takttheile von einer Consonanz zur andern, und man nennt diese Art den gewöhnlichen Durchgang, (Transitum regularem.) Die zweite Art, wenn der dissonirende Ton gleich zum Baßtone von einer Taktzeit genommen wird, und der dazu gehörig consonirende Ton nach demselben folget; dieses nennt man den ungewöhnlichen Durchgang, (Transitum irregularem.) Beyde Arten kommen sehr gewöhnlich vor, die erstere ist aber der letztern vorzuziehen, und letztere braucht ein Meister der Kunst, der sie schicklich, oh[illegible] angenehm zu seyn, anzubringen weis.

Beide Arten von Dissonanzen in einer Composition we[illegible]eise anzubringen, ist dasjenige, was einer Composition die meiste Mannichfaltig[illegible]erschaffet, und durch

diesen

diesen Gebrauch beider Arten, sind vornehmlich J. Seb. Bachs sämtliche Compositiones, wodurch dieselben sich vor allen andern auszeichnen und fremd klingen.

So verschieden beide Arten in der Setzkunst sind, eben so sehr weichen sie bei der Ausübung im Spielen von einander ab, daher niemand Joh. Seb. Bachs Compositiones ohne richtige Kenntniß der Harmonie vortragen kann.

Noch ist von dieser Art Dissonanzen anzumerken, daß, (da es eine ausgemachte Sache ist, daß nur dies eine gute und wahre Composition heißen könne, wenn alle Accorde aus übereinstimmenden Tönen zusammengesetzet sind, jedoch aber durchgehende Dissonanzen von einer Consonanz zur andern vorkommen,) man darauf zu sehen habe, daß die Consonanzen immer als Haupttöne betrachtet werden; die durchgehenden Dissonanzen aber nur als zufällige, nicht als nothwendige; daher diese Dissonanzen, welche auf eine Tactzeit, mit den wahren eigentlich consonirenden Ton vorkommen, nicht mehrere Zeit als die Consonanzen einnehmen müssen, wohl aber umgekehrt kann die Consonanz mehrere Zeit einnehmen, weil dieselbe der Hauptton der Harmonie ist.

Es ist auf beiden Arten ein Fehler, ob der dissonirende Ton mehr von der ersten oder letzten Hälfte der Tactzeit einnimmt, weil auf beyde Arten der consonirende Ton, weniger als der dissonirende empfunden wird. Daher man sich höchst verwundern muß, daß einige Componisten so unschicklich mit den regulairen und irregulairen Durchgängen umzugehen wissen, und der Meinung sind, etwas sonderbares dadurch bewirken zu wollen.

Der erwähnte unrechte Gebrauch der durchgehenden Dissonanzen, wo man dieselben in einer Composition mehr als die Consonanzen höret, ist die größte Pein für ein gutes Gehör, desgleichen das widrigste im Vortrage; man wird auch niemals bey gründlichen Componisten, den übeln Gebrauch dieser Dissonanzen finden, sondern nur bey denen unwissenden, so genannten jetzigen Genies, die von einer wahren und regelmäßigen Composition nicht die geringste Kenntniß haben, und was noch mehr, es auch nicht haben wollen, weil sie eingebildete Genies sind.

Dritter Abschnitt.

Von zufälligen Dissonanzen.

§. 161.

Diese Art Dissonanzen kommen sowohl bey den consonirenden Dreiklängen und deren Versetzungen, als des Sexten und $\frac{6}{4}$ Accorde, als auch bei dem wesentlich dissonirenden Septimenaccord und dessen Versetzungen, als beim $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und Secundenaccorde vor.

Bei dem Dreiklang kann eine zufällige Dissonanz auf dreierlei Art vorkommen, einmal anstatt den Dreiklang mit seinen drei dazu gehörigen Tönen, als der Terze, Quinte und Octave zugleich anzuschlagen, kann die Terze durch die Quarte vorgehalten werden, die aber vom vorhergewesenen Accorde gelegen hat, und liegen bleiben muß,

und nachher zur nämlichen Baßnote, über welche sie steht, in die Terze vom Baßtone tritt, wie im ersten Exempel bei Fig. I. und Fig. V. (1.)

§. 162.

Zweitens kann auf eben die Art, als die Quarte vor der Terze vorgehalten wurde, die Sexte vor der Quinte, Fig. V. 2. und die None vor der Octave stehen. (3.)

§. 163.

Im ersten Falle, wo die Quarte der Terze vorgehalten wird, hat man zur liegenden Quarte, die sich in der Terze auflöset, diejenigen Töne zu nehmen, welche dem Dreiklange noch ermangeln, nämlich die Quinte und Octave, und bei der Resolution der Quarte in die Terze ist alsdenn der Dreiklang vollkommen hergestellet.

§. 164.

Mit der Sexte vor der Quinte hat es die nämliche Bewandniß; dieselbe muß präparirt seyn und liegen bleiben, was der hernach später aufgelößten Quinte fehlt, nämlich Terz und Octav, wird dazu angeschlagen. In diesem Fall ist die Sexte als Dissonanz zu betrachten, weil sie ein Vorhalt der Quinte ist, so wie die Quarte von der Terz, oder None von der Octave.

§. 165.

Drittens. Ist die None vor die Octave, so wird sie in allen so behandelt wie gelehret worden. Die Terz und Quinte wird zur Ergänzung zur None gleich mit angeschlagen.

§. 166.

Man kann leicht wissen, was man zu solchen vorkommenden Dissonanzen zu nehmen hat, wenn man nur das Intervall, in welches sich die zufällige Dissonanz auflöset, bemerket: was nun derselben zur Ergänzung des Dreiklangs fehlt, darf man nur hinzusetzen; z. E.

4 3	6 5	9 8
5	3	5
8	8	3

Mit dem Sextenaccorde, zu welchem Terz und Octave gehört, hat es gleiche Bewandniß wie mit dem gewöhnlichen Dreiklange. Es kann bei selbigem die Septime vor die Sexte vorkommen, die None vor die Octave, und die Quarte vor die Terz vorgehalten werden, vorbereitet in eben die Stimme liegen bleiben, und mit eben der Stimme im nämlichen Baßnote in die Consonanz, an deren Stelle sie vorgehalten worden, sich auflösen.

§. 167.

§. 167.

Man wird bei dem Sertenaccord, wom Terz und Octave gehöret, eben so leicht bemerken, was man zu jeder vorkommenden Dissonanz zu nehmen habe, wenn man nur diejenigen Intervalle, welche bei der Auflösung fehlen, sogleich zur zufälligen Dissonanz anschlägt, als

7 6	9 8	6 —
3	6 —	4 3
8	3	3

§. 168.

So wohl beim Dreiklange als Sertenaccorde wie auch beim consonirenden Quartsertenaccorde, der die zweite Verwechselung des Dreiklangs ist, müssen die consonirenden Töne, welche bei der gebundenen zufälligen Dissonanz sogleich angeschlagen worden, zum aufgelößten folgenden Tone liegen bleiben, weil erst dadurch die Harmonie ihre Vollkommenheit erreichet, und im entgegengesetzten Fall die Vollständigkeit der Harmonie unterbrochen werden würde; z. B. Quart und Terz über eine Baßnote einen halben Tackt am Werth wären Viertelsnoten, so sind die dazu gehörige Quint und Octave halbe Tacktnoten, wären hingegen die zwei Noten der zufälligen Dissonanzen, mit der aufgelößten Achtelnoten, so sind die dazu gehörige Vierteilsnoten, u. s. w.

§. 169.

Man muß sich wohl hüten, den dissonirenden $\frac{6}{4}\frac{7}{3}$ Accord, (bey welchem die Sexte consonirend ist und die Quarte eine zufällige Dissonanz der Terze, in welche sie sich auflöset, und bei der Auflösung zum Sertenaccorde wird Fig. VI. b. nicht mit dem consonirenden Quartsertenaccorde zu verwechseln, Fig. VI. a. Beide sind von ganz verschiedener Natur, denn bei dem consonirenden Quartsertenaccorde sind weder Quarte noch Sexte Dissonanzen, haben auch keine Verbindlichkeit der Dissonanzen, nämlich präparirt zu seyn und aufgelößt zu werden, wohingegen in diesem Falle $\frac{6}{4}\frac{7}{3}$ die Sexte consonirend, die Quarte als zufällige Dissonanz dissonirend ist. b.

Noch ist von dem $\frac{6}{4}\frac{7}{3}$ anzumerken, daß die Sexte verdoppelt werden kann, und bei der Auflösung der Quarte in die Terz der Sertenaccord mit der doppelten Sexte wird. Diese Verdoppelung der Sexte ist ein Beweis, daß sie consonirend, hingegen die Quarte dissonirend ist, weil letztere nicht verdoppelt werden können. Fig. VI. c.

Ein anderer Fall ist es, wenn bei dem Dreiklange sowohl die Sexte vor die Quinte, und die Quarte vor die Terz vorgehalten werden, da alsdenn beide, so wohl Sexte als Quarte dissonirend sind und dieserhalb nicht verdoppelt werden können. Fig. VI. c.

Wir haben dreierlei Arten von Quartsertenaccorde angegeben, als

a) den consonirenden $\frac{6}{4}$ Accord, Fig. VI. a.

b) den $\frac{6}{5}$ Accord, woselbst nur die Sexte consonirend, die Quarte aber, die in die Terz sich auflöset, dissonirend ist. Fig. VI. b.

c) den $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ Accord, wo beide so wohl die Sexte, welche sich in die Quinte auflöset, und die Quarte, deren Auflösung in die Terz geschiehet, dissonirend sind. Fig. VI. c.

Von den $\frac{6}{4}$ Accord bei (a) ist der Grundton die Unterquinte des Baßtones, bei (b) die Unterterz des Baßtones und bei (c) der Baßton, auch der Grundton.

Jeglicher dieser drey Accorde hat andere Grundtöne und daher auch andere Fortschreitungen. Aus den verschiedenen Grundtönen, die jeder dieser drei bemerkten Accorde hat, ersieht man, welche Töne man im mehr als vierstimmigen Satze zu verdoppeln hat. Alle diese Accorde zeichnen sich deutlich durch ihren Gebrauch aus und zwar

a) in der Verdoppelung der Harmonie,

b) in der Verbindung wie sie zwischen Accorden vorkommen, und

c) in der Fortschreitung, welche nämlich von einem zum andern Accorde erfolgen könne.

Der consonirende $\frac{6}{4}$ Accord zeichnet sich von den zwei andern dissonirenden darinnen aus, daß beide Töne, so wohl Quarte als Sexte, unpräparirt zu einer präparirten und auch zu einer unpräparirten Baßnote frei angeschlagen werden können, und vielfältige Fortschreitungen zu andern Accorden zulassen; wie denn auch der consonirende $\frac{6}{4}$ Accord so wohl auf eine gute als schlechte Tacktzeit zu stehen kommen kann. Endlich kann auch beim consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde, von welchem die Unterquinte der Grundton ist, im vielstimmigen Satze, so wohl in der Composition als beim Generalbaßspielen, jeder dem Dreiklange zugehörige Ton vom Grundton verdoppelt werden; ferner kann nach dem consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde der Baß entweder einen Grad unter sich im Dreiklange oder einen Grad oder Secunde über sich im Sextenaccorde treten; es kann auch in diesem Fall dem Quartsextenaccorde noch die kleine Terz von der Baßnote, welche vom Grundtone aus die kleine Septime ist, hinzugefüget werden, welches in den beiden andern Accorden, in welchen die Sexte allein nur consonirend ist, im $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ Accorde nämlich und im $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ Accorde, wo beide, Sexte und Quarte, dissonirend sind, nicht geschehen kann.

Wenn dem consonirenden Quartsextenaccorde die kleine Terz vom Baßtone hinzugefüget ist, so ist dieser Accord nichts anders, als aus dem Septimenaccorde der Unterquinte des Baßtons die zweite Verwechselung, nämlich der $\frac{6}{5}$ Accord. Wird hingegen beim consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde keine kleine Terz hinzugefüget, so ist es bekanntermaaßen allein die zweite Verwechselung des Dreiklangs von dem Grundtone, ohne die wesentliche Septime.

In den beiden andern dissonirenden Accorden dem $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ und $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ Accorde ist aber weder diese Beifügung der kleinen Terz noch auch die Verdoppelung der Töne im vielstimmigen Satze zulässig.

Beym consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde sind beide Töne, so wohl die Sexte als Quarte, wesentliche Töne. Beim dissonirenden $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ sind so wol die Sexte als Quarte zufällige

Töne

Töne, nämlich die Sexte ein Vorhalt der Quinte, und die Quarte ein Vorhalt der Terz, und in diesem Fall kann beim dissonirenden $\frac{7}{5}$ Accorde entweder die Quinte statt der Sexte gleich zur Quarte genommen, oder die Terz statt der Quarte gleich zur Sexte genommen werden; der consonirende $\frac{7}{5}$ Accord unterscheidet sich also dadurch aufs deutlichste von jenen, weil bei demselben weder die Quinte statt der Sexte, noch die Terz statt der Quarte stehen kann.

Beim $\frac{7}{5}$ Accorde, in welchem die Sexte nur consonirend, und die Quarte dissonirend ist, und von welchem die Unterterz des Baßtons der Grundton ist, können nur diejenigen Töne, welche zum Dreiklange der Grundnote gehören, verdoppelt werden.

Nach dem dissonirenden $\frac{7}{5}$ Accorde kann niemals, wie nach dem consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde geschehen kann, der Baß um einen Ton unter sich im Dreiklange treten, sondern wenn die Fortschreitung um einen Ton abwärts geschieht, so hat nach dem dissonirenden $\frac{7}{5}$ Accorde der Baßton den $\frac{6}{4}$ Accord bei sich, auf welchen erst die Resolution der vorgewesenen $\frac{7}{5}$ geschieht; als Fig. X. a.

§. 170.

So wie zu einer Baßnote, zu welcher der Dreiklang oder Sextenaccord gehöret, eine oder zwo zufällige Dissonanzen, statt der gleich eintreten sollenden Consonanzen vorgehalten werden können: eben so lassen sich alle drei consonirende Töne durch zufällige Dissonanzen vorhalten; in diesem Fall hat man nur was da steht zu nehmen, weil der Satz schon vierstimmig ist, nur müssen alle drei dissonirende Töne ebenfalls auch präparirt seyn, liegen bleiben, und sich in die nächste Consonanz, an deren Stelle sie stehen, auflosen, als Fig. VIII. In diesem Schema

a	b	c
9 8	7 8	9—8
6 5	6 5	7
4 3	4 3	4 3

lösen sich bei a die drei zufällige Dissonanzen wie gewöhnlich in ihre consonirende Töne abwärts auf die Quart in die Terz, die Sexte in die Quinte, und die None in die Octave. Hingegen bei b und c tritt die Septime als zufällige Dissonanz einen Grad über sich in die Octave, an deren Stelle sie vorgehalten wird. Sie muß dieserwegen über sich treten, weil sie durch die Auflösung in die Octave den ordinairen Dreiklang herstellet; dahingegen wenn man die Septime einen Grad abwärts in die Sexte vom Baßtone treten ließe, statt des hier seyn sollenden Dreiklangs der Sextenaccord entstehen würde. Hier ist Septime zufällig dissonirend, weil sie sich auf- und abwärts auflösen läßt; hingegen darf die eigentliche wesentliche Septime nicht anders als abwärts resolviret werden; ferner durch das zweite Kennzeichen, daß bei der wesentlichen Septime die Auflösung erst zur folgenden Harmonie, oder Baßtone geschieht, wohingegen die Auflösung der zufälligen Septime, sie mag auf- oder abwärts aufgelöset werden, zum nämlichen Baßtone geschieht.

§. 171.

Consonirende ⅞ Accord.

Beym consonirenden ⅞ Accorde, können eben so wohl, wie beim Dreiklang und Serten-Accord, eine, zwei und drei zufällige Dissonanzen vorgehalten werden, die nach ihnen stehende consonirende Töne, in welchen die Dissonanzen sich auflösen, zeigen auch, was für Töne denen noch fehlenden Consonanzen zukommen müssen, die man sogleich bei denen zufällig dissonirenden Intervallen anzuschlagen hat, als:

6 —	7 6	6 —	9 8	mit einer zufälligen Dissonanz
5 4	4 —	3 4	6 —	
8	8	8	4 —	

mit 2 Dissonanzen. mit 3 Dissonanzen.

* 7 6	* 7 6	9 8	* 9 8	* 9 8
		7 6	7 6	7 6
5 4	3 4	4 —	5 4	3 4
8	8		8	o

Die o bedeutet hier, daß man nichts mehr zu suchen, sondern nur die angezeigten Intervalle zu nehmen habe.

§. 172.

Bei den Stellen Fig. IX. b und d bezeichnet, könnte sehr leicht gemuthmasset werden, daß die erste Zahlen keine zufällige Dissonanzen wären, sondern wesentliche, und hierzu zweierlei Grundtöne gehörten, nemlich die erstere Harmonie wäre der wesentliche Septimen-Accord, der darauf folgende bei der Resolution der consonirende ⅞ Accord die zweite Verwechselung des Dreiklanges seiner Unterzumte. So auffallend und wahrscheinlich es indessen ist, so sind doch beide Fälle möglich: erstlich, daß zu einem liegenden Baßtone die ersten Signaturen, der wesentliche Septimen-Accord, und bei der Auflösung dieses Accordes zum liegen gebliebenen Baß der consonirende ⅞ Accord gehöre, folglich zweierlei Grundharmonien wären.

Im zweiten Fall hingegen sind die ersten Signaturen zufällige Dissonanzen, und haben nur einen Grundton, nemlich alsdenn, wenn (a) der wesentliche Septimen-Accord bei der vorher gewesenen Note war, und denn zur nemlichen Baßnote, die nemlichen Töne wiederholt werden, da sie denn zufällig sind; als Fig. IX. bei (a) ist der wesentliche Septimen-Accord vom Grundtone G, bei (b) zur nemlichen Baßnote G, sind die Terze vor der Quarte, und die Septime vor der Serte zufällige Dissonanzen und der Grundton C.

Es hat hiemit gleiche Bewandniß, wie mit dem wesentlichen Septimen-Accorde von einem Baßtone, zum Unterschiede von ebendemselben Baßtone, daß nemlich die Septime

Septime, statt einer wesentlichen, eine zufällige Dissonanz der Sexte ist, wie bei (c), daß zu einem Tone, ebendieselben Töne in den Oberstimmen, der consonirende ⅔ Accord, wovon der Grundton die Unterquinte ist, oder wie bei (d) der dissonirende ⅔ Accord zu ebenderselben Baßnote ist.

In beiden Fällen, so wohl bei (b), als bei (d), kann die vorher gewesene Grundharmonie nicht wiederholt werden, und ein mittelmäßig Gefühl empfindet, und erwartet beym zweiten Accorde, sogleich eine andere Grundstimme, zumal, wenn die erste vor dem Tacktstriche, und die folgende nach demselben erfolget. z. B. Wie von der zweiten zur dritten Note, und von der dritten zur vierten Note, oder wie in dem Exempel Fig. X. wo im zweiten Tacke, gleich bei ⅔, der Grundton E ist, und bei einem vielstimmigen Satze, nichts anders als die consonirenden Töne vom Dreiklange C verdoppelt werden können, grundfalsch, daß der Grundton G, welcher im vorhergewesenen Tacke vorkam, zur ersten Tacktzeit des letzten Tacks gehöre, und wenn man auch gleich dieser Quarte den Nahmen Undecime beilegen will, (welches ohnedem unter die Undinge gerechnet wird) weil alle Intervallen, so über der Octave vorkommen, nichts anders als Wiederholungen, der, zwischen einem angenommenen Grundtone, und seiner Oberoctave, inliegende Zwischentöne sind, aus welchen, durch die Umkehrung der Stimmen, alle mögliche Harmonien hergeleitet werden.

Wollte man übrigens die None anführen, daß dieselbe außer der Grenze über die Octave wäre, und daß dieselbe, weil sie von ganz anderer Natur als die Secunde ist, nothwendig also genennet werden müße, um sie von der Secunde zu unterscheiden; so ist doch diese Einwendung nicht hinreichend, denn man kann alle Intervallen innerhalb der Octave aufzeichnen, so bald man nur annimmt, und wie nothwendig geschehen muß, festsetzet, daß der vollkommene Dreiklang aus dem Grundton seiner Terz und Quinte bestehe, die Octave aber nur ein wiederholter Ton der Prime oder des Grundtons ist. Auf solche Art kann man füglich, wie es die Alten gethan haben, statt der None, die in die Octave sich auflöset, die Secunde nennen, welche in die Prime sich resolviret, von welcher sie eine zufällige Dissonanz war, nur mit dem Unterschied, daß, wenn die Secunde in die Prime treten soll, man ihr die Terz beifügen muß, wohingegen, wenn es der wesentlich dissonirende Secunden-Accord seyn soll, man die Quarte statt der Terz zu setzen hat.

So richtig der Satz ist: daß die Secunde, wenn sie sich in die Prime auflöset, von eben der Natur ist, wie die None, die in die Octave tritt, so ist es meines Erachtens doch besser, man behalte die None bei, weil diese fast durchgängig in neueren Zeiten angenommen ist, und zweitens, weil nicht ⅔ zum Unterschied ⅔ genommen werden darf. Es ist auch um des Willen besser, die None, welche in die Octave beim liegenden Basse sich auflöset zu schreiben, weil bei der Secunde, zu welcher die Terz und Quinte vom Baßtone genommen wird, drei nebeneinander liegende Secunden zu stehen kommen, welches dem Gehör sehr undeutlich zu verstehen ist, hingegen die None als Secunde über die Octave des Baßtones sich leicht und angenehmer hören läßt.

Ob man gleich von den größten Harmonisten die sogenannte None als Secunde nächst dem Baßtone mit der dabei liegenden Terz vom Baßtone in deren Compositien antrifft, so ist es doch besser, sich dieses Satzes so viel als möglich zu enthalten, und angemessener, daß man die Secunde, welche die Terz und Quinte bei sich haben muß, in einer Entfernung einer oder zwei Octaven vom Baßtone setzet.

Von denen beim Accord vorkommenden Dissonanzen.

Die zufälligen Dissonanzen können

1) beim Dreiklange,
2) beim Sexten-Accorde
3) beim consonirenden Quart-Sexten-Accorde

angebracht werden, wie aus folgenden Beispielen erhellet. So sind Fig. XI. (a) selbige beim Dreiklange; ferner Fig. XI. (b) beim Sexten-Accorde und Fig. X. (c) beim consonirenden Quart-Sexten-Accorde angebracht: denn es kann eine jede zufällige Dissonanz von jedem ihr zugehörigen Tone bei dem Dreiklange, Sexten- und Quartsexten-Accorde präparirt werden, wie bei Fig. XII. Bei (a) ist die Quarte durch die Octave des vorhergegangenen Dreiklanges vom f, bei (b) durch die Sexte des vorhergewesenen Sexten-Accordes vom e, und bei (c) durch die Quarte des vorhergewesenen $\frac{6}{4}$ Accordes vom g präparirt.

Das, was hier von den zufälligen dissonirenden Quarten gezeiget worden, findet auch bei den übrigen zufälligen Dissonanzen Anwendung. Es können daher zufällig dissonirende Töne von jedem, der dem wesentlichen Septimen-Accorde zugehörigen Töne, und auch von der Septime selbst, welche bei der ersten Verwechselung des $\frac{7}{5}$ Accordes die Quinte, bei $\frac{6}{5}$ die Terz ist, und bei $\frac{4}{2}$, woselbst die dissonirende Septime im Baßtone steht, präpariret werden, wie Fig. XIII. daselbst ist bei (a) die Quarte durch die Septime des vorhergewesenen Accordes vom g, bei (b) durch die Quinte des vorhergewesenen $\frac{6}{5}$ Accordes von h; bei (c) durch die Terz des vorher gewesenen $\frac{4}{2}$ Accordes von d, und bei (d) mit dem Baßtone des vorher gewesenen $\frac{4}{2}$ Accordes von f präparirt.

Die None wird vom vorher gewesenen Accorde, es sey der Dreiklang oder Sexten-Accord, oder ein wesentlich dissonirender Accord präparirt, nicht aber durch die Octave des im Basse um eine Secunde höher liegenden Tones, es sey im Dreiklang oder Sexten-Accord, wie bei (a) Fig. XIV.; desgleichen auch nicht durch die Septime des vorher gewesenen Accordes, wenn der Baß um eine Terz abwärts tritt, wegen der mitliegenden verdeckten Octaven, wie bei (b) Fig. XIV.

Dieses subtile Verbot, daß die None durch die Septime selbst bei dem Septimen-Accorde nicht präparirt werden darf, wird von guten reinen Componisten beobachtet, jedoch wenn der Baß nach dem Septimen-Accorde statt drei Töne abwärts zu gehen, sechse steiget, sehr oft gesetzet, wie bei Fig. XV. *.

Es ereignen sich Vorfälle, daß zufällige Dissonanzen angezeiget sind, ohne daß dieselbe, wie es der strenge Satz erfordert, präpariret sind, z. B. bei Fig. XVI. da nemlich bei (a) die Quarte vor der Tert, bei (b) die Septime vor der Sexte nicht präparirt sind; ferner bei (c) (d) (e) und (f) sind ebenfalls keine der zufälligen Dissonanzen in dem Baß präparirt; auch ist bei (g) die Septime beim $\frac{7}{5}$ Accorde unpräparirt.

Diese Art zu componiren, und beim Generalbaß zu accompagniren kömmt aber nur in der freiern Schreibart vor, niemals aber in dem schweren Styl, in welchem, wie bekannt, so wohl wesentliche als zufällige Dissonanzen vom vorhergegangenen Accorde präparirt, in der Stimme, wo sie gelegen, liegen bleiben, und in eben der Stimme resolviren müßen.

Obgleich die freiere Schreibart sehr von den strengen Regeln des so genannten schweren Styls abgeht, so hat sie doch eben so wohl ihre festgesetzten Regeln wie die strengste Schreibart; welche darinn bestehen: Solche Dissonanzen, die unpräparirt frei angeschlagen werden, müßen nicht mehrere Zeit mit der Auflösung betragen, als eine gute oder schlechte Tacktzeit eines Tacktes, deren der gerade $\frac{4}{4}$ Tackt viere, und der Allabreve-Tackt zwei hat, niemals aber darf die Dissonanz mit der aufgelösten Note zwei Tacktzeiten eines Tacktes einnehmen, weil diese beiden Noten, die dissonirende und darauf folgende consonirende nichts anders sind, als der irreguläre Transitus, welcher wie bekannt, allezeit auf eine Tacktzeit zu stehen kommt, da hingegen im strengen Styl, in welchem die zufälligen Dissonanzen gehörig vorbereitet sind, sie auch zwei Tacktzeiten eines Tacktes einnehmen können, nur mit der Bedingung, daß die zufällige Dissonanz jederzeit auf eine gute Tacktzeit, und die Auflösung auf eine leichte Tacktzeit zu stehen komme.

Man wird hieraus leicht einsehen, wie eingeschränkt und aufmerksam man mit den zufälligen Dissonanzen so wohl in gebundenen (strengen) oder schweren Styl, als auch in leichten Styl umzugehen habe, da man im Gegentheil mit den wesentlichen Dissonanzen vielen Zwang entlediget ist, weil die wesentlichen Dissonanzen aller Art im strengsten Styl so wohl auf eine gute als schlechte Tacktzeit zu stehen kommen, und im freiern Styl auch unpräparirt angeschlagen werden können, überdies auch noch die wesentliche Dissonanz, die sonst im schweren Styl in eben der Stimme, wo sie gelegen, resolviren muß, im galanten oder leichten Styl ihre Resolution einer andern Stimme abtreten kann.

Durch die Abwechslung der regulären mit dem irregulären Durchgang können Sätze, die sonst offenbar unrecht wären, ihre völlige Reinigkeit erhalten, wie z. B. der Satz bei (A), welcher im Gegentheil zwei nach einander unerlaubte Quinten-Fortschreitungen hätte, wenn ihnen beide Arten von Durchgängen nicht beigefüget wären, wie bei (B). Folgender Satz bei (C) würde die offenbaren Quinten deutlich vernehmen laßen, um deswillen ist er zu verwerfen.

In dem folgenden Exempel Fig. XVII. werden die zufälligen Dissonanzen, die im Basse sind, zu drei verschiedenen Tönen der obern Stimmen angeschlagen, ob sie gleich gegen jede von denselben dissoniren. In dem darauf folgenden Exempel Fig. XVIII. ersiehet man leicht, aus welchem Grunde es geschehen könne: denn die drei obern Stimmen

 har-

66

harmoniren alle gegen sich, nur im Baß ist die zufällige Dissonanz, welche gegen jeden Tone der Ober-Stimmen dissoniret. Daher ist in diesem Exempel bei Fig. XVII. a) die angezeigte Septime, gar nicht wie sonst eine wesentliche oder zufällige Septime eben so wenig ist die Secunde, als auch die Quinte, gegen welche der Baßton dissoniret, ihrer sonst eigenthümlicher Eigenschaft gemäß.

Es ist daher nicht zu leugnen, daß die verschiedenen Arten der über den Baßtonen stehenden Septimen, wenn man selbige ihrem Gebrauch nach unterscheiden will, für Anfänger Verwirrung und Schwierigkeiten hat, daher ist die Bezifferung, deren sich der seelige Graun bedienet hat, allemal dieser schweren Bezifferung vorzuziehen, welcher jederzeit vom folgenden Baßtone die eigentliche Harmonie anzeigte, und durch einen kleinen Querstrich andeutete, daß der Accord gleich zur ersten Note angeschlagen werden müße, wie bei Fig. XIX. a.

Aus dem Exempel bei Fig. XVIII. ersiehet man, wenn dem Exempel bei XVI. die zufälligen Dissonanzen nicht angebracht wären, was für consonirende Accorde es seyn würden, bei denen sie angebracht sind.

Der Schwierigkeit in der Bezifferung des Generalbasses abzuhelfen, haben einige Componisten die Hauptnoten im Baß angezeigt, und die zufälligen Dissonanzen beim irregulären Durchgang durch Vorschläge bezeichnet, wie Fig. XX. Ein gleiches findet man beim transito irregulari, auch in den Melodien, wo man die Hauptnoten gleich setzet, und den transitum irregularem durch einen Vorschlag andeutet.

In einem etwas geschwinden am allerwenigsten ganz geschwinden Tempo ist die Bezifferung in dem Exempel Fig. XVI. bei (c) in weil, ein alle zufällige Dissonanzen auf dem Clavier mitgespielt werden sollen, nicht anzurathen, und weder ein Solosänger, noch ein Solo-Instrumentist wird diesem Generalbaß-Bezifferer Dank wissen, weil ein Concertist dadurch sehr eingeschränkt ist, verschiedene Schönheiten durch retardiren oder anticipiren dem Affecht gemäß anzubringen. Daher ist die Bezifferung eines Generalbasses wo die reine Harmonie, oder der eigentliche Accord ohne die zufälligen Dissonanzen angedeutet wird, wie sie in dem Exempel Fig. XVIII. stehen, der andern vorzuziehen.

Wiederholungen, besonders da, wo es dem Lernenden an genugsamer Fertigkeit fehlet, sich das folgende aus dem vorhergegangenen abzuleiten, haben auch hier ihren eigenthümlichen innern Werth, und sie können beim mündlichen Unterricht nicht genug empfohlen werden; ich will daher vom Quart-Sexten-Accorde, wenn er consonirend und wenn er dissonirend ist, unter Bezug auf Fig. XXIII. nur dieses erinnern.

Bei Fig. XXIII. a) ist $\frac{6}{4}$ consonirend, 1) weil er auf einer leichten Taktzeit vorkommt, da hingegen der dissonirende $\frac{6}{4}$ Accord niemals anders als nur auf eine gute Taktzeit zu stehen kommen kann;

2) weil die hier consonirende Quarte doppelt genommen ist, die hingegen, wenn sie als zufällige Dissonanz vorkommt, nicht verdoppelt werden kann.

3) statt der zufälligen dissonirenden Sexte, die Quinte statt der Sexte zur Quarte nicht genommen werden muß, wie bei c), allwo die Quinte statt der Sexte zur Quarte genommen ist, und

4) in

4) in dem Exempel bei (b) zu $\frac{6}{4}$ statt der Octave die kleine Terz mitgenommen werden kann, welches bei dem dissonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde bei (d) sich gar nicht thun läßet.

5) kann nach dem consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde der folgende Baßton einen Grad unter sich im Dreiklang, oder einen Grad über sich im Sexten-Accord treten, welches bei dem zufällig dissonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde gar nicht angehen kann, weil nach $\frac{6}{4}$ die Resolution in $\frac{5}{3}$ erfolgen muß.

Es ist gelehret worden, daß eine jede zufällige Dissonanz vom vorhergewesenen Accorde präparirt seyn, in derselben Stimme liegen bleiben, und in eben derselben Stimme sich auflösen müsse. Würde man nun im vierstimmigen Satze genau nach dieser Regel verfahren, so würden wenn viele Quarten nacheinander folgten, endlich die obern Stimmen über die Baßnoten treten; daher um sich in der verlangten Höhe zu erhalten, muß man, wie bei Fig. XXIII. entweder wie im ersten Exempel mit der fünften Stimme über die drei Stimmen der rechten Hand eintreten, oder wie im zweiten Exempel bei der Resolution der Quarte in die Terz die Quinte weglaßen, und dafür die Octave doppelt zur Terz nehmen, wie bei ✱.

Wenn 4 3 nach einem halben Tacke, einer Tacke- oder mehr Tacken-Pausen vorkommt, sie mag vom vorhergewesenen Accorde vor den Pausen, wie bei (a) präparirt, oder wie bei (b) nicht präparirt gewesen seyn; so wird vor dem Ende der Pausen derselbe Ton ganz allein ohne Baß angeschlagen, damit er beim Eintritt des Baßtones, über welchem die 4 3 stehet, präparirt ist. Es ist auch gleichviel, ob man die Quarte zur untern, mittlern, oder obern Stimme nehmen will, wie bei (c) und (d).

Eben so, wie es mit viel nacheinander folgenden Quarten gehalten wird, auf gleiche Weise geschiehet es mit viel nacheinander folgenden Nonen, wie bei Fig. XXIV.

In diesem Exempel scheint die zweite Helfte des ersten Tackts zur ersten Helfte des zweiten Tackts, wie auch von da zur zweiten Helfte des zweiten Tackts verbotene perfecte Quinten-Fortschreitungen zu haben; dies sind indessen blos scheinbare verbotene Quinten-Fortschreitungen, denn so bald die fünfte Stimme in der äussersten Höhe eintritt, so gehört die untere Stimme nicht mehr zum vierstimmigen Satze, und also geschiehet vom ersten zum zweiten Tacke die Fortschreitung vom $\bar{a}$ nicht nach $\bar{h}$, sondern $\bar{d}$ gehet eine kleine Terz abwärts ins $\bar{h}$, und $\bar{a}$ als ist die untere Stimme von den drei Oberstimmen gehet einen Ton unter sich ins $\bar{g}$. Eben so ist es im zweiten Tacke von der ersten Helfte des Tacktes zur zweiten Helfte desselben.

In Compositionen verschiedener Instrumente bemerket man beim Anhören, wenn Stimmen über oder untereinander steigen, weder verbotene Octaven noch Quinten-Fortschreitungen; hingegen auf der Orgel oder Clavier vernimmt man sie, ohngeachtet aus der Fig. XXV. bei (a) und (b) vorkommenden zwiefachen Bezeichnung zur Aufrechthaltung des reinen Satzes erhellet, daß die eine Stimme über die andere steiget, als wodurch das Gehör keinesweges anders gestimmet wird, wenn es gleich für das Auge ein neuer Satz ist, als: Fig. XXV. a vom vorletzten Tacke zum letzten, allwo in der mittlern

Oberstimme d nach g und b in der untersten Stimme nach c gehet, wodurch die gewesene Mittelstimme zur untersten, und die gewesene Unterstimme zur Mittelstimme der drei Oberstimmen wird; da doch gewiß die Orgel dem Gehör die Richtigkeit des reinen Satzes nicht bemerken läßt, und es dem Gehör nicht anders vorkömmt, als vollkommene verbotene Octavenfortschreitung zwischen der Mittelstimme d c gegen den Baß zu d c.

Man hat indessen ein Mittel, diesem Uebellaut auf der Orgel und den mit dieser verwandten Instrumenten auszuweichen; man darf nämlich nur, wenn man einmal in diese Lage gekommen ist, im letzten Tacte in den Oberstimmen die Octave vom Baßtone gar weglaßen, und die Terze oder Quinte verdoppeln, wie bei (c) und (d).

Man kann auch bei vielen nacheinander folgenden Nonen, anstatt mit der fünften Stimme einzutreten, die Stimmen übersteigen laßen, ohne daß der reine Satz dadurch verletzet wird. Wie aber die Stimmen sich übersteigen, ersiehet man an denen Strichen der Noten, durch welchen eine jede Stimme von der andern unterschieden ist. Fig. XXVI. Auf diese Art erhält man den vierstimmigen Satz, und weil ohnedem bei Duetten zwei gleiche Singstimmen, und bei Trios zwei Violinen oder zwei Flöten-Stimmen in vielen solchen nacheinander folgendey Nonensätzen sich übersteigen, so klingt das Accompagnement am allerbesten, wenn man eben so, wie in diesem Exempel bei Fig. XXVI. die Stimmen über sich eintreten läßet, da anstatt, wenn man immer die None an der Stelle wo sie gelegen, liegen ließe, und in der nemlichen Stimme resolvirte, man 1) nicht allein mit der rechten Hand zu tief kommen; sondern auch Octaven mit den concertirenden Stimmen bewürken würde, weil dieselben durch ihr übersteigen sich immer in einer Gegend in der Höhe erhalten, überdem auch in diesem Fall ein sehr schlechter Gesang in den Oberstimmen hervorkommt.

Eben so kann man bei dem wesentlichen Septimen, $\frac{7}{5}$, $\frac{6}{5}$, und $\frac{4}{2}$ Accord zufällige Dissonanzen, wie bei dem Dreiklange, Sexten und $\frac{6}{4}$ Accord anbringen.

Bei Fig. XVII. ist bei dem Septimen-Accorde die Quarte vor die Terz vorgehalten, und hat in dem ersten Exempel die Octav zur Begleitung, wodurch bei der Auflösung der Septimen-Accord mit $\frac{5}{3}$ entsteht.

Im zweiten Exempel hat die Septime die Quinte statt der vorher gewesenen Octave zur Begleitung, so, daß dadurch der Septimen-Accord bei der Auflösung der zufälligen dissonirenden Quarte in die Terze mit Verdoppelung der Octav zu stehen kömmt.

In dem Exempel bei Fig. XVII. ist der wesentliche Septimenaccord beim liegenden Baß angebracht, in dem folgenden Fig. XXVIII. die Septime präparirt, und der Baß wird dann frey angeschlagen.

Bei (a) kann bei $\frac{7}{5}$ nichts anders als Octave dazu genommen werden, weil so wohl die Septime als Quarte in ihrer Lage liegen bleiben müssen, daher zwischen den beiden Tönen die inliegende Octave vom Baßtone zu nehmen nur möglich ist.

Im folgenden Exempel bei (b) ist nur die Quinte zu $\frac{7}{5}$ möglich zu nehmen, aus eben dem Grunde wie vorher, daß so wohl Septime als Quarte in ihrer Lage liegen

bleiben.

bleiben. Man hat sich in diesem Exempel bei (b) sehr zu hüten, daß man vor dem Accorde $\frac{4}{2}$ die vorgehende Baßnote mit der Serte nicht mit $\frac{6}{5}$ nimmt, weil man mit der Mittelstimme gegen den Baß verbotene Octave machen müßte. Wenn man aber durch Zufall dennoch in die Verlegenheit gekommen wäre, diesen Sextenaccord mit $\frac{6}{5}$ zu nehmen, so ist nur das Mittel übrig die Mittelstimme die Oberstimme übersteigen zu lassen, und die Quinte vom Basse zu nehmen, wie in dem Exempel bei (c.)

Wenn das Uebersteigen nothwendig wird, so ist die Fortschreitung der Mittelstimme a besser abwärts ins d unter die liegende Septime, dadurch erhält man die Oberstimme in ihrer Lage, wie bei (d.)

Bei Fig. XXIX. wird bei dem wesentlichen Septimenaccorde die Serte vor der Quinte vorgehalten.

In den meisten Lehrbüchern wird gesagt, daß die Terze, Quinte, Serte und Octave Consonanzen wären. Allgemein läßt sich dieses nicht annehmen, denn nur in dem Falle sind sie es, erstlich zwischen zwei Stimmen allein, zweitens in einer Verbindung lauter consonirender Töne, allwo sie gegen jede Stimme harmoniren, das ist, entweder eine Terze, Quinte, Serte oder Octave oder consonirende Quarte von allen Tönen sind.

Dissonirend können alle diese angezeigten Töne werden, wenn sie mit andern Tönen in solche Verbindung zu stehen kommen, daß sie von andern Tönen zufällige Dissonanzen werden, wie in dem Exempel bey Fig. XXIX. * die Serte dissonirend ist, einmal als zufällige Septime vor der Serte von der untersten Stimme der drey Oberstimmen e d zweitens, weil man bey dem g Accord die Quinte d im Gefühl hat, gegen welche dies e als Secunde auch dissoniret, bei * * ist der nämliche Fall, nur mit dem Unterschied, daß dieselbe in einer andern Verwechselung vorkömmt, und daher das e als zufällige Dissonanz vor der Quinte des Baßtones dissoniret, welches auch die Resolution anzeiget, weil e nach d sich abwärts in die Unterterz von f auflöset.

Bei Fig XXX. ist zum wesentlichen Septimenaccord statt der Octave zugleich anzuschlagen, die None vorgehalten, in dem darauf folgenden Exempel ist eben dieses in der Molltonart geschehen.

Bei Fig. XXXI. wird die Resolution der zufälligen None in die Octave vom Baßtone auf der vorletzten Baßnote bis zur folgenden Note des letzten Tactes verschoben. Dieser $\frac{6}{5}$ Accord ist kein wesentlicher dissonirender Accord, wie z. E. der wesentliche Septimenaccord, ob er gleich von der gewöhnlichen Art mit der Resolution abgeht, und eben so, wie eine wesentliche Dissonanz sich erst bei dem folgenden Baßtone auflöset, man nennt dieses die Resolution anhalten, aufschieben, (redartiren.) Man sieht sehr wohl, daß die Resolution der None in die Octave zur vorletzten Note übergangen ist, oder doch aufgehalten könnte, wie in dem Exempel bei Fig. XXX. da hingegen eine wesentliche Dissonanz nicht anders als bei der folgenden Baßnote erst resolviren kann,

entweder gleich bei der folgenden Baßnote, oder noch später, wenn die gewesene wesentliche Dissonanz als eine zufällige Dissonanz dem Tone in welchem sie sich auflösen sollte, vorgehalten wird, als Fig. XXXII.

In den Exempeln bei Fig. XXXIII. ist bei H der vorletzten Baßnote der $\frac{6}{5}$ Accord, und der vorhergehende Ton c mit $\frac{5}{2}$ beziffert, ist die zufällige Dissonanz vom H.

Ueber dem gebundenen c im Basse stehet $\frac{5}{2}$, welches nichts anders als der $\frac{6}{5}$ Accord von dem darauf folgenden H ist, welchen man nur nehmen darf, ohne daß man lange Secunde, Quarte und Quinte zu suchen hat. Daher wäre zu wünschen, daß man statt $\frac{5}{2}$ zu schreiben, lieber die eigentliche Harmonie $\frac{6}{5}$ von der folgenden Note andeutete, und mit einem Querstrich anzeigte, daß der $\frac{6}{5}$ Accord gleich zu c angeschlagen werden müsse, also $\frac{6}{5}$ wie bei (c), in dem Exempel bei (a) ist der Grundton G, allwo zu dem liegenden g im Discant die Septime vom Grundtone angeschlagen wird. Bei (b) ist die Septime f im Discant vom Grundtone G präparirt und die Octave vom Grundtone wird dazu angeschlagen.

Da bei dem $\frac{6}{5}$ Accord entweder die Serte oder die Quinte präparirt seyn muß, so ist in dem Exempel bei (a) die Serte, und in dem Exempel bei (b) die Quinte von dem $\frac{6}{5}$ Accorde präparirt. Bei dem $\frac{5}{2}$ Accorde ist also die Quinte von der Natur, wie bei dem $\frac{6}{5}$ Accorde die Serte und bei dem $\frac{8}{3}$ Accorde die Quarte von der Natur, wie bei dem $\frac{6}{5}$ Accorde die Quinte, daher muß bei dem $\frac{5}{2}$ Accorde entweder Quarte oder Quinte präparirt seyn. Die Baßnote, über welche $\frac{6}{5}$ stehet, ist die zufällige Dissonanz vom folgenden Baßtone, oder die zufällige Quarte vom Grundtone G, die in die Terze sich auflöset.

Wenn man, wie in dem Exempel bey Fig. XXIX. vom Grundtone G mit dem Septimenaccorde die Serte vor der Quinte vorhalten läßt, so entsteht durch die Umkehrung beim $\frac{6}{5}$ Accord die Quarte als zufällige Dissonanz vor der Terze, wie bei Fig. XXXIV. die Bezifferung wäre also $\frac{5}{2}$ diese Terze e im Discant, wie auch die Baßnote c, über welche $\frac{5}{2}$ steht, sind beide zufällige Dissonanzen vom $\frac{6}{5}$ Accord zu H. Diesen Fall wird man entweder gar nicht, oder doch selten antreffen, ob er gleich möglich und nicht zu verwerfen, wenn man denselben setzet.

In der zerstreuten Harmonie konnte $\frac{5}{2}$ angehen, wie in dem Exempel Fig. XXXIV. auch wie bei Fig. XXXV. aber nicht wie im darauf folgenden Exempel, allwo in den Oberstimmen drei neben einander liegende Secunden vorkommen, die man niemals erlaubt, obgleich bei dem Nonensatze in gewisser Lage auch drei neben einander liegende Secunden zu stehen kommen, wie bei dem Exempel bei * * * c d und e, ohne die höchste

höchste Noth ist es am allerbesten solche Sätze zu vermeiden, wo drei Secunden neben einander zu stehen kommen.

Bei dem $\frac{6}{5}$ Accorde Fig. XXXVI. kann die Septime vor der Serte vorgehalten werden, diesen zufälligen Septimenaccord muß man nicht mit dem wesentlichen Septimenaccorde verwechseln. Diese Septime bei (a) ist vom Grundtone G die zufällige None vor der Octave g, sollte auch beim folgenden Baßtone erst resolviren, wie bei (b.) In dieser Lage hat man nur in Acht zu nehmen, daß man bey der Resolution die Octave vom Baßtone nicht nimmt, weil offenbare Quinten entstünden, daher man die Quinte zur letzten Note statt der Octave verdoppeln muß; in beiden andern Lagen hat man wegen der Umkehrung der Quinten fortschreitende consonirende Quarten, wodurch keine Fehler entstehen können, wie bei (c) und (d.)

Grundfalsch ist es, wenn man Fig. XXXVI. (a) diesen Septimenaccord vom H als einen wesentlichen Septimenaccord ausgiebt, da er nichts anders als vom Grundtone G mit $\frac{6}{5}$ die erste Verwechselung vom H $\frac{7}{3}$ ist, und weil die None von seinem Grundtone G eine zufällige Dissonanz ist, so ist auch die Septime ein Vorhalt der Serte beim $\frac{6}{5}$ Accord ist, eine zufällige Dissonanz, sie mag gleich zur nämlichen Baßnote in die Serte resolviren, oder ihre Resolution bis zur folgenden Baßnote aufschieben, allwo sie die Quinte vom Baßtone c wird, wie bei (b) (c) (d)

In dem Mollexempel ist bei * die Quinte auch verdoppelt, welches für diejenigen seyn mag, die sich ein Gewissen daraus machen, nach einer kleinen Quinte eine vollkommene Quinte zu setzen, aber wie bei * * ist es am besten, weil die kleine Terz sich gut verdoppeln läßt, ohne dem Gehör unangenehm zu seyn, hingegen empfindlich, wenn die große Terz, zumal wenn sie durch ein fremd x oder ♮ zufällig wird.

Es läßt sich sehr leicht erkennen, ob der Septimenaccord über einer Note ein wesentlicher oder zufälliger dissonirender sey, wenn man die Fortschreitung des Basses betrachtet, geschieht es nämlich um vier Töne in die Höhe oder fünf abwärts, so ist es der wesentliche Septimenaccord. Tritt aber der Baß, wie hier in den Exempeln bei XXXVI. vom H nach c, oder von G is nach A einen halben Ton höher, so ist es der zufällige Septimenaccord.

Bei Fig. XXXVII. ist der $\frac{6}{4}$ Accord mit der zufälligen dissonirenden Septime zufällige Dissonanzen: bei (a) ist die zufällige Septime vor der Serte.

Die consonirende Quarte als Octave vom Grundton ist präparirt, daher wird die Terze vom Baßtone als wesentliche Septime vom Grundtone dazu frey angeschlagen.

Bei (b) liegt die Terze vom Baßtone als wesentliche Septime vom Grundtone G, zu welcher die Quarte g vom Baßtone d, als Octave vom Grundtone G frey angeschlagen wird, in beiden Exempeln löset sich die Terze als Septime vom Grundtone um einen Grad tiefer bei der folgenden Baßnote auf... Da bei dem wesentlichen $\frac{6}{5}$ Accorde die Terze des Baßtones d, die Septime vom Grundtone G, und die Quarte vom d des Baßtones,

Baßtones, die Octave vom Grundtone vorstellet, so haben beide Töne, so wohl Terze als Quarte, beim $\frac{6}{5}$ Accord das, was bei dem wesentlichen Septimenaccord die Septime und der Grundton haben, nämlich daß eins von beyden präparirt seyn muß, der andere Ton frey anschlägt, und denn die Terze einen Grad abwärts sich auflöset.

Bei Fig. XXXVIII. ist die zufällige Quinte vor der Quarte bei dem $\frac{6}{4}$ Accorde vorgehalten, welche vom Grundtone G die None ist, die in die Octave sich auflösen muß.

In dieser Lage läßt sich die Quinte nicht bis zur folgenden Baßnote retardiren, wie bei Fig. XXXVIII. *, weil bei der späten Auflösung verbotene Quinten zwischen der Ober- und Baßstimme entstehen würden. Dieses gilt auch bei den übrigen Lagen, wo ebenfalls verbotene Quinten eintreffen würden.

Wenn der Baß nach dem $\frac{6}{5}$ Accord, anstatt einen Grad unter sich zu treten in Dreiklang, oder einen Grad über sich in den Sextenaccord tritt, so kann die Resolution der Quinte bis zur folgenden Baßnote verzögert werden, und der Saß bleibt ohne fehlerhafte Quintenfortschreitung rein. Fig. XXXIX.

Diesen zufälligen $\frac{6}{5}$ Accord muß man nicht mit dem wesentlichen $\frac{6}{5}$ Accord verwechseln, weil dieser zufällige $\frac{6}{5}$ Accord ein eigentlicher wesentlicher $\frac{6}{5}$ Accord ist, und diese Quinte statt der Quarte vorgehalten wird, sie mag gleich resolviren, oder erst bei der folgenden Baßnote. Beim wesentlichen $\frac{6}{5}$ Accord geschiehet die Resolution erst bei der folgenden Baßnote. Der Grundton des zufälligen $\frac{6}{5}$ Accordes ist die Unterquinte des Baßtones, des wesentlichen $\frac{6}{5}$ Accordes hingegen die Unterterze des Baßtones.

Bei Fig. XL. ist beim zufälligen $\frac{6}{5}$ Accorde, die zufällige Septime vor der wesentlichen Sexte vorgehalten, desgleichen die zufällige dissonirende Quinte vor der wesentlichen Quarte des Baßtones. Die Quinte ist dieserwegen dissonirend, weil dieselbe vom Grundtone G die None ist, und sich hernach in die Octave auflöset.

Bei (b) ist die Auflösung der nemlichen Quinte bis zum folgenden Baßtone verschoben.

Bei (c) ist der Grundton C vom e mit $\frac{6}{5}$, und nicht E der Grundton mit dem Nonen-Accorde.

Bei (d) ist dieser nemliche Accord zu dem eigentlichen Grundtone auch C, bei welchem Quarte und Septime zufällige Dissonanzen sind.

Bei Fig. XLI. ist bei (a) der zufällige $\frac{6}{5}$ Accord, die Quinte löset sich zum Baßtone d nicht in die Quarte auf, sondern verschiebet die Resolution bis zur folgenden Baßnote b e mit dem gleich seyn sollenden Sexten-Accorde, bei welchem aber die nemliche gewesene Quinte vom vorher gewesenen Tone d die Terz durch die Quarte verhalten läßt. (b) Die daben stehende Quinte = welche sich die Sexte des Baßtones b e aufwärts auflöset, ist auch eine zufällige Dissonanz, nemlich die große Septime vom Grundtone C, die hernach in die Octave davon sich auflöset, wie bei *.

In dem Exempel bei * * ist bei der vorletzten Note g vom Baß der Grundton G, von welchem dessen Harmonie in mehr als vierstimmigem Satze verdoppelt werden muß.

Hingegen

Hingegen bei der letzten Baßnote mit $\begin{matrix}9\\7\\6\\4\end{matrix}$ $\begin{matrix}10\\8\\5\\2\end{matrix}$ ist der Grundton C, es können also in mehr als vierstimmigem Satze, die zum Dreiklange gehörige Töne nur verdoppelt werden; denn so gleich nach dem vorher gewesenen Dominanten-Accord von C fühlt man im letzten Tackte die Grundharmonie von C, und die darüber stehende dissonirende Töne sind alle zufällig.

In einem Dur-Modo ist die Lage dieser Accorde, wie bei Fig XLI bei * * * am besten. Bei dem letzten Tackte ist zu erinnern, daß die None nicht in die Octave vom Baßtone, sondern statt deren sich aufwärts in die Decime auflöset, weil man dadurch offenbaren perfecten Quinten entgehet: $\frac{\overline{a}}{d}$ $\frac{\overline{g}}{e}$

Die None beim ordinairen Dreiklang, die Quarte bei der Terz und die Sexte bei der Quinte, wollen eigentlich zu der nämlichen Baßnote ihre Resolution haben: und in wie ferne die None bei der folgenden Baßnote erst resolviren darf, nämlich wenn der Baß entweder drei Töne fällt, oder vier Töne steiget, ist oben nachgewiesen worden; hingegen kann die None beim wesentlichen Septimen-Acocrd einmal, ihre Auflösung bis zur folgenden Baßnote verzögern, zum andern, zur neuen zufälligen Dissonanz bei der folgenden Baßnote als Sexte vom Baß werden, welche sich bei der folgenden Baßnote in die Quinte auflöset.

Eben so aber verhält es sich mit der ersten Verwechselung aus dem Nonen-Accord mit der zufälligen Septime, welcher ein eigentlicher Quint-Sexten- und ein uneigentlicher Septimen-Accord ist; bei dieser kann ebenfalls die Auflösung verzögert, und die aufzulösende zufällige Dissonanz aufs neue zur zufälligen Dissonanz werden, die bei der folgenden Baßnote resolviret. Endlich finden auch eben diese Gesetze bei den übrigen dreien Verwechselungen aus diesem uneigentlichen Septimen-Accorde als dem $\frac{6}{5}$, dem $\frac{6}{4}$, und dem $\frac{4}{2}$ Accorde statt.

Bei Fig. XLII. ist der zufällige $\frac{6}{4}$ Accord. Die Terz a vom Baßtone f ist vom Grundtone G mit dem Septimen-Accord die zufällige None. Die Auflösung erfolget gleich in die Octav des Grundtones G.

Die folgenden Exempel bei Fig. XLIII. XLIV. und XLV. zeigen, was für zufällige dissonirende Töne sich vorhalten lassen.

Bei Fig. XLIV. wird diese zufällige Terz die an der Stelle der Secunde steht, bis zum folgenden Accorde, bei welchem sie erst resolvirt, verzögert; im Grunde ist dieser zufällige $\frac{6}{4}$ Accord nichts anders, als der wesentliche Secunden-Accord, die Auflösung mag gleich zur Baßnote oder erst bei der folgenden Baßnote geschehen.

Bei Fig. XLVI. ist die nämliche Terz, die in die Secunde sich auflösen müste, bis zur folgenden Harmonie verzögert. In dem ersten Exempel ist die zufällige Septime vor der Sexte und im folgenden Exempel diese ebenfalls und auch die Quinte als zufällige Dissonanz vor der Quarte.

Die letzte Umkehrung des wesentlichen Septimen-Accordes mit der None ist, wenn die None im Baß befindlich ist, und wenn sie ihrer Ordnung gemäß einen Grad vom Grundtone sich auflöset, und dadurch zum wahren Septimen-Accord wird, wie bei Fig. XLVII. bei *.

Hier ist über dem a vom Baß nicht der wesentliche Secunden-Accord, sondern die Oberstimmen Secunde, Quarte und Serte sind die wesentlichen Töne vom Grundtone G mit dem Septimen-Accord und der Baßton a ist die zufällige Dissonanz vom folgenden g als Grundtone, oder Octave des Grundtones.

Ebenso, wie bei den vorhergewesenen Verwechselungen des wesentlichen Septimen-Accordes mit der zufälligen None, die None ihre Resolution bis zur folgenden Baßnote aufschieben konnte, eben so kann es auch hier geschehen; bei der Resolution aber, wenn das a ins g tritt, entstehet der consonirende $\frac{6}{5}$ Accord, wie bei **.

Bei der Auflösung kann man auch statt g mit dem consonirenden $\frac{6}{5}$ zu nehmen, die erste Verwechselung des Dreiklanges von C nehmen, nämlich den Serten-Accord vom E wie bei ***.

Im zweiten Tackte dieses letzten Exempels gehet die eigentliche Septime $\overline{f}$ vom Grundtone G über sich nach $\overline{g}$, da sie doch abwärts ins e hätte resolviren sollen, allein, weil der Baß diesen Ton e übernimmt, so geschiehet zwischen den beiden Stimmen eine Vertauschung, so daß $\overline{f}$ im Discant die Octave des Baßtones G und der Baß die Resolution vom Discant vom $\overline{f}$ nach $\overline{e}$ übernimmt, welches durch die beigefügten Kreutzstriche zu ersehen ist.

Bei diesem zufälligen Secunden-Accorde läßt sich die Terz in Oberstimmen vor der Secunde vorhalten, wie bei Fig. XLVIII. *.

In einer Molltonart klingt der zufällige Secunden-Accord vorzüglich angenehm. **

In den Exempeln bei *** und **** ist im vorletzten Tackte die zweite Hälfte der Grundton G mit dem wesentlichen Septimen-Accorde und der zufälligen None.

Zu diesem wird die Harmonie vom Grundton G im vierstimmigen Satze verdoppelt, im letzten Tackte sind zwar in den Oberstimmen die nemlichen Töne, aber der Grundton ist C, dessen zum Dreiklang gehörige Töne verdoppelt werden müssen.

Nur in der Zerstreuung, wie hier in beiden Exempeln klingen diese dissonirenden Sätze, weil der Abstand von einem Tone zum andern mehrentheils eine kleine Terz ist.

Wenn man im letzten Tackt Fig. XLVIII. die beigesellten Töne des Dreiklanges über der Baßnote um eine Octave höher nehmen wollte, so würden in beiden Exempeln in einer ganzen Octave, alle Secunden neben einander zu stehen kommen, wie z. E. bei **** zu c im Baß, im Discant $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{{}^{b}e}$ $\overline{f}$ $\overline{g}$ $\overline{{}^{b}a}$ $\overline{b}$, welches dem Gehör äußerst mißfällig anzuhören seyn würde, wenn die Resolution auch noch so ordentlich geschähe.

In einer Dur-Tonart, wie bei *** würden die Töne folgender Art kommen

$\overline{b}$ $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$ $\overline{f}$ $\overline{g}$ $\overline{a}$.

Vom

Vom vielstimmigen Accompagnement.

Ein vielstimmiges Accompagnement entsteht, wenn man die zum Accord gehörigen Töne verdoppelt, in wie ferne diese Verdoppelung geschehen könne, solches habe ich im vorhergehenden gezeiget.

Wenn es der reine Satz nicht erlaubet, mit der Octave oder Quinte eine Verdoppelung vorzunehmen, so macht man nach Beschaffenheit der hindernden Töne mit den erlaubten Tönen die Harmonie vollständig; so kann die Quinte verdoppelt werden, wenn die Octave nicht zu erhalten ist, und wiederum verdoppelt man so wohl die große als kleine Terze, wenn Quinte sowohl als Octave im Wege stehen, nur findet diese Verdoppelung beim Oberdominanten-Accord nicht statt, weil dessen große Terz ein Leitton zur Octave ist, und jederzeit über sich tritt, es sey denn, daß man durch eine Bindung von dieser Obliegenheit abgehen müste.

Anmerkung 1. In J. Seb. Bach sämmtlichen Compositionen habe ich bei einem einzigen Vorfall in einem vierstimmigen Satze auf dem Oberdominanten-Accord die große Terz verdoppelt gefunden, im dritten Theile seiner Clavier-Uebung, Seite 18, fünfter Tacht.

Anmerkung 2. Man findet auch in uralten Lehrbüchern das Verbot wegen Verdoppelung der großen Terz beim Dreiklange ohngeachtet man die Nachweisung der Töne aus der Scala, wo die Verdoppelung unzulässig ist, vermisset. Daher wird die grosse Terz beim Oberdominantenaccord, oder da, wo sie durch ein x oder ‡ angezeiget ist, nicht verdoppelt, sie ist allemal ein Leitton zum nächst über ihn liegenden Tone.

§. 2.

Den Accord mit der großen Serte und kleinen Terz läßt sich leicht verwechseln, für diese Verwirrung muß man sich wohl hüten; denn ohngeachtet bei beiden

sowohl
dem einen
welcher die erste Verwechselung des Dreiklangs der Unterterz, vom Baßtone ist, und welchem die Quinte beigefüget werden kann, wenn es gefällig

als auch
dem andern
welcher aus der Unterquinte des Baßtones vom Septimen-Accorde die zweite Verwechselung ist

und zwar beim ersten Terz und Serte; beim andern aber wie wohl uneigentlich die Terz statt der Octave verdoppelt werden kann: so sind sie doch in der Fortschreitung des Basses himmelweit unterschieden.

§. 3.

Der Accord mit der großen und kleinen Serte, wo man, wenn man will, die Quinte beifügen kann, tritt jederzeit einen halben oder ganzen Ton über sich im Dreiklang und es kann bei denselben nie die Quarte mitgenommen werden. Hingegen der Serten-Accord, welcher aus der Unterquinte des Baßtones entspringet, tritt entweder einen ganzen Ton unter sich im Dreiklang, oder einen halben oder ganzen Ton über sich im Serten-Accord.

§. 4.

Bei diesem läßt sich die große Terze nicht verdoppeln, denn sie ist ein Leitton zur darauf folgenden Harmonie; die kleine Terz sollte eigentlich auch nicht doppelt genommen werden, denn sie ist die Septime vom Grundtone, und es sollte statt der zweiten Terz eigentlich die Quarte stehen: Indessen wird diese kleine Terz doch von den besten Componisten ohne Bedenken verdoppelt.

Der verminderte Septimenaccord ist ein eigentlicher ⁷ Accord, es kann daher die Quinte desselben verdoppelt werden, die eine resolviren und die andern in die Octave vom Baßtone auf- oder abwärts steigen. Im vierstimmigen Satze, z. E. in C moll, wo die kleine Terze a ein wesentlicher Ton ist, und a durch Versetzung des ein zufälliger Ton wird, haben viele Componisten bei dem uneigentlichen Septimenaccord von Fis lieber die dazu gehörige Terze a weggelassen und an deren Stelle die kleine Quinte verdoppelt, die eine einen Grad unter sich resolviren lassen, wenn der Baß von fis nach g geht, die zweite Quinte aber entweder eine Quinte über sich oder Quarte unter sich in die Octave vom Baßtone g fortschreiten lassen.

§. 5.

Beim sechsstimmigen Satze können verdoppelt werden:

Die Octave und Quinte vom Baßtone, wobei eine Terz ist,

Die Octave und Terze vom Baßtone, wobei eine Quinte ist,

Die Octave vom Baßtone mit zwo Quinten und zwo Terzen.

Anmerkung 1. Man hat überall, so wohl im vier-, fünf-, sechs-, sieben- als achtstimmigen Satze die Regel zu beobachten: daß man die nächst über dem Baß stehende Stimme zum wenigsten um eine Quinte vom Baßtone entferne,

weil die erste Terze, die gleich nach dem Grundtone folget, den Hauptton undeutlich macht, es sey denn, daß bei der Baßstimme noch ein Instrument, z. B. ein Contrabaßon, den Baß um eine Octave niedriger mitspielet.

Anmerkung 2. Aus eben diesem Grunde wird unrecht beim Accompagnement einer Orgel ein sechzehnfüßiges Register mitgenommen, da man sich nur des achtfüßigen bedienen sollte.

§. 6.

Bei einem starken Chore oder einer vielstimmigen Fuge kann man den besten Effect erhalten, wenn man zur Verstärkung der Orgel ein vierfüßiges Register zum achtfüßigen anzieht.

§. 7.

Beim siebenstimmigen Satze kann so wohl Octave, Quinte als Terze verdoppelt werden.

§. 8.

Beim achtstimmigen Satze kann sowohl Octave, Quinte als Terze dreifach genommen werden.

§. 9.

Wer die Verdoppelung der Intervalle bis zum achtstimmigen Satze versteht, bedarf keiner Belehrung, wie es im noch mehrstimmigen Satze zu halten sey.

§. 9.

§. 9.

Beim Serten und $\frac{6}{4}$ Accorde können eben die Töne verdoppelt werden, die im Dreiklange verdoppelt wurden. Nur beim Sertenccaord, welcher aus dem Dreiklange der Oberdominante entspringt, ist die Verdoppelung der Octave des Baßtones nicht gut, weil hier der Baßton als Leitton anzusehen ist; hingegen kann die Octave vom Baßtone bei der kleinen Serte mit der kleinen Terz, imgleichen die große Serte mit der großen Terz ohne Bedenken verdoppelt werden.

Von der Verdoppelung bei den wesentlichen Dissonanzen.

§. 10.

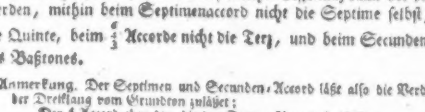
Bei den wesentlichen Dissonanzen, als des Septimen, $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{4}$ und Secundenaccordes geschiehet die Verdoppelung auf eben die Art, wie beim Dreiklange, Serten und consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde, nur die wesentliche Dissonanz kann bei keinem Accord verdoppelt werden, mithin beim Septimenaccord nicht die Septime selbst, beim $\frac{6}{5}$ Accorde nicht die Quinte, beim $\frac{6}{3}$ Accorde nicht die Terz, und beim Secundenaccord nicht die Octave des Baßtones.

Anmerkung. Der Septimen und Secunden-Accord läßt also die Verdoppelung der Töne zu, die der Dreiklang vom Grundton zuläßet;
Der $\frac{6}{5}$ Accord eben die, die der Serten-Accord freistellet;
Der $\frac{6}{4}$ die, welche der consonirende $\frac{6}{4}$ Accord erlaubet.

Von der Verdoppelung bei den zufälligen Dissonanzen.

§. 11.

Bei den zufälligen Dissonanzen wird die Verdoppelung von dem consonirenden Accord genommen, in welchem sich die zufälligen Dissonanzen auflösen; als



man nimmt also die Töne des Dreiklangs vom Grundton, der durch die Zahlen nach den zufälligen Zahlen angedeutet wird, wie bei Fig. XLIX. a. die Verdoppelung bei b ist beim liegenden Baß ohne Bewegung. Wollte man bei liegen bleibenden Tönen den Baß anschlagen, so wäre es einigermaßen erträglicher, wiewohl die völlige Ruhe eines ganzen Stücks bei b nicht so gut als bei a erhalten wird.

§. 12.

Bei folgenden zufälligen Dissonanzen werden die Zahlen, die bei der Auflösung des Sextenaccordes entstehen, verdoppelt, als

7	6	6	—	9	8	9	8	9	8		
		4	3	6	—	7	6	7	4		
								5			

eben so ist es beim consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde

6	—	7	6	7	6	9	8	7	6		
5	3	4	—	3	4	6	—	5	4		
						4	—	3			

Eine Ausnahme ist beim Sextenaccord der aus dem Dreiklange mit der Septime von der Unterquinte entspringt, und beim Oberdominantenaccord, bei welchem weder die große Sexte als Leitton, noch die Terze als wesentliche Septime vom Grundton verdoppelt werden sollten; allein man findet doch beide bey den größten Meistern verdoppelt.

Da, wo die Sexte verdoppelt ist, tritt die eine, einen halben Ton über sich und wird zur Octave vom folgenden Baßtone $\begin{matrix}6\text{♭} & 8\text{♮}\\ \text{d} & \text{c}\end{matrix}$ und die zweite tritt drei Töne unter sich und wird zur Quinte vom Baßtone. $\begin{matrix}6\text{♭} & 9\\ \text{d} & \text{c}\end{matrix}$

Ohne diese Grundsätze kann kein Mensch die Verdoppelung im mehr als vierstimmigen Satze wissen.

Von der verschiedentlichen Bezifferung des Generalbasses.

Die Componisten sind in der Art, ihre Bässe bei irregulairen Durchgängen zu beziffern ganz verschieden. Die Nothwendigkeit, diese verschiedene Bezifferungen zu kennen, wird jeder einsehen, der vom Generalbaß einen ausübenden Gebrauch macht, und weil man überdem zur Aufrechthaltung der Harmonie nicht die Wahl hat, welche Accorde man zu diesem oder jenem Tone angeben will; um also diese Verschiedenheit desto genauer einzusehen, will ich selbige in folgenden Beispielen anzeigen.

Für den Dreiklang von der folgenden Baßnote haben einige die bei Fig. L. (a.) angemerkte Bezifferung, wo die Intervalle ihren Graden nach angebracht sind; andere wiederum die bey Fig. LI. (b) wo die eigentliche Harmonie durch den Querstrich angezeigt ist. Diese letztere Art ist jener, wegen mehrerer Verständlichkeit, vorzuziehen.

Um nun ferner die meisten Bezifferungen zu fassen, welche sowohl beim Dreiklange und seinen Verwechselungen, als beim Septimenaccord und seinen Verwechselungen vorkommen, habe ich hinter der Figur L. (b) verschiedene Beispiele gegeben, wo immer die zweite Art die leichteste Bezifferungsart ist.

Ferner

Ferner ist bei dem ausgeführten Exempel bei II. der Baß mit denen verschiedenen Arten der Bezifferung angedeutet.

Bei (b) ist die nämliche Bezifferung beibehalten worden, jedoch mit dem Unterschied, daß durch den Querstrich von der Note der dritten Tactzeit, (deren Harmonie schon bei der zweiten Tactzeit angeschlagen werden soll,) antecipiret werden.

Bei (c) geschieht diese Vorausnehmung im Basse, und hiezu ist die angezeigte Bezifferung leicht und verständlich.

Bei (d) ist das nämliche Akcompagnement wie bei (b) aber mit unstreitig mehrerer Mühe, weil bei dieser Art Bezifferungen vorkommen können, die man Zeit lebens nicht gesehen hat, und die dem Anschein nach dissonirende Ziffern sind, ob sie gleich die wahren Harmonien anzeigen.

Anmerkung. Die Exempel bei d und e zeigen die schwürigste Bezifferung von 7 ꝛc. wo man darauf denkt; diese müßten resolviret, und man sieht diese Verlegenheit allererst bei genauerer Betrachtung dieser Accorde ein, und findet sie sodann alsbald gehoben.

Bei e ist das nämliche Accompagnement wie bei c, aber mit eben der Schwierigkeit wie bei d. Ferner ist bei e der Figur ein Exempel angeführt, welches die ganze Schwierigkeit der Bezifferungen aus einander setzt.

Um endlich einen überzeugenden Beweis von der Nothwendigkeit der Kenntniß der verschiedenen Bezifferungen zu haben, habe ich Fig. LI. ein Exempel von Johann Sebastian Bach aus einem Trio beigefüget, welches, ohngeachtet es nur ein Trio ist, dennoch vierstimmig accompagniret werden muß, und kann dieses zur Widerlegung der gemeinen Meinung dienen, als müßten Trios, Sonaten, für eine concertirende Stimme und dem Baß; imgleichen Cantaten, die nur von einem Flügel begleitet werden, nicht vierstimmig accompagniret werden.

Anmerkung. Der seelige Bach (Johann Sebastian) hatte die Maxime, man müsse Bezifferungen richtig lesen lernen; der Werth dieser Maxime äußert sich besonders alsdann, wenn drei oder vier Noten in Sechzehntheilen vorkommen, man würde diese zweifelhaft mit einem Querstrich bezifferen, (so sehr derselbe immerhin zu empfehlen ist,) wogegen die Bachsche Bezifferung mit 7 vorzüglicher ist, weil dadurch die Harmonie von der anzuschlagenden Note sogleich angedeutet wird, überdem sie auch dadurch sich empfiehlt, weil der Copist durch unrechte Schreibart die Querstriche weit eher auf unrechte Noten führet, als es mit der Bachschen Bezifferung geschehen wird; als in welchem letztern Falle die Bachsche Bezifferung sich mit Vorzug auszeichnet.

Nicht zu jeder zwoer Noten paßt die anzuschlagende Harmonie; ich habe daher gezeiget, zu welcher Note von zweien die eigentliche Harmonie angeschlagen werden müsse.

Ein anderes ist es, ein Baß mit richtiger Bezifferung, sie sei von welcher Art sie wolle, und ein ganz anderes ist ein unbezifferter Baß. Jener läßt sich ohne Kenntnisse der Grundsätze der Composition richtig spielen; dieser aber nicht anders als indem man die Folgen der Harmonie voraussieht, um zu entscheiden, welche von zweien Noten die Harmonie bestimmet.

Mit

Mit noch mehrerer Schwierigkeit ist es verbunden, wenn zu drei, vier oder mehrern Noten eine Harmonie kömmt. Aus diesem Grunde bin ich Willens, Regeln über unbezifferte Bässe zu geben, ohne mir den schmeichelnden Gedanken einkommen zu lassen, daß die bezifferten Noten nach Beschaffenheit des Characters eines vorsehenden Stücks nicht noch einer andern Bezifferung fähig wären.

Die Nothwendigkeit hiervon wird keiner in Zweifel ziehen, der es gewagt hat, die 8 Noten auf dem Titelblatte richtig zu beziffern, da diese 8 Noten fast ans unendliche grenzen, und einer dieselbe aus dem Dur-Modo beziffern wird, da nach der Absicht des Harmonikers der Moll-Modus zum Grunde liegt. Herr Benda in Gotha hat mir erzählet, daß er jemanden, der jeden unbezifferten Generalbaß richtig spielen wollte, gezeiget, daß er dessen nicht nur unfähig sey, sondern auch eine unrechte Tonart gewählt habe, indem er den Sinn des Stücks im Dur-Modo nahm, da doch die Molltonart genommen werden sollte.

Dieses ist eine Schwierigkeit; noch weit mehrere derselben giebt es aber, über welche man des Herrn Heinichen Abhandlung von unbezifferten Bässen mit Vergnügen lesen wird, die jedoch eben so wohl einer besondern Abhandlung bedürfen, als die Lehre, wie Fugen richtig zu accompagniren, und die einen Theil dieser Abhandlung ausmachen wird, und wenn dem der Spieler dahin gebracht ist, daß er alle mögliche Bezifferung richtig bestimmen kann, so wird er zwar einen großen Schritt gemacht haben; allein ein richtiges Gehör muß in den mehresten Fällen bei den bestimmtesten Bezifferungen dennoch der erste Entscheider seyn.

ANLEITUNG

ZUR

SINGEKOMPOSITION

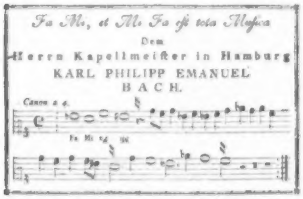
MIT

ODEN IN VERSCHIEDENEN SYLBENMAASSEN BEGLEITET,

VON

IOH. PHIL. KIRNBERGER.

Hofmusikus der Prinzessin Amalie von Preußen.



BERLIN,

BEY GEORGE IACOB DECKER.

1782.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vom Gesange.

Jede Nation zeichnet sich eben so in Ansehung des Gesanges, als in Absicht der Denkungsart vor einer andern aus. Jeder Mensch wählet sich nach Beschaffenheit ihm angebornen Neigungen eine Melodie zum Vergnügen, zur Freude, zur Traurigkeit: er drücket seine Gemüthsbeschaffenheit, seine Leidenschaften durch Gesang aus. An allem diesem hat die Kunst der Musik keinen Antheil: es heisset hier, wovon das Herz voll ist, davon gehet der Mund über. Allein die Kennzeichen verschiedener Affekte durch Gesang zu bestimmen, gehört zum Gebiete der Tonkunst. Ob dieses das Werk eines jeden und jeder Komponist dazu fähig sey, wird nur derjenige richtig beurtheilen, der das beherzigen kann, was Hagedorn (a) mit den Worten des englischen Guardians von einem vollkommenen Liede sagt. Die Kennzeichen, wie ein Affekt durch Gesang bestimmet wird, lassen sich hauptsächlich auf folgende vier zurücke führen.

I) auf die Tonart.

II) auf die Bewegung, wobey besonders die Eigenschaft dieser Bewegung und die Zeit derselben in Betrachtung kömmt.

III) auf die Melodie.

IV. auf den Vortrag.

Diese vier Gegenstände sollen stückweise betrachtet werden. Zuerst die Tonart. Von dieser sind sechs Gattungen zu merken, deren Umfang allemal vom Hauptton bis zur Oktave gehet; als

1) die ionische,
2) die dorische,
3) die phrygische,
4) die lydische,
5) die myxolydische, und
6) die äolische.

Jede dieser Tonarten hat für sich ihren bestimmten Charakter, so bald sie aber in andere Tonarten versetzet werden, so verlieren die Intervalle mehr oder weniger von ihrer Reinigkeit, und um deswillen bekömmt ein und eben dasselbe Stück in verschiedenen Tonarten einen andern Charakter (b).

Die Tonarten selbst unterscheiden sich durch die Lage der halben Töne; sie mögen ein oder zwey Töne über oder unter den Umfang zu liegen kommen, als wodurch in der Tonart selbst keine Veränderung entsteht; dahingegen, wenn die angenommene Tonart von der Quinte bis zu deren Oktave gerechnet wird, wegen der andern veränderten Lage der halben Töne, gegen die, welche vom Hauptton bis zur Oktave anzutreffen sind, andere Melodien zum Vorscheine kommen (c).

Aus

(a) Siehe Hagedorns poetische Werke 3. Theil, Vorbericht S. XII. und das 16. Stück des Guardians.
Kirnberger: Odm.

(b) *Anmerkung.* Graun hat in seiner Passion über den Tod Jesu, gleich anfänglich sehr glücklich (anstatt die phrygische Tonart gleich festzusetzen) die ionische Tonart ins Dis versetzet. Der Anfang der nunmehr eintretenden phrygischen Tonart geschieht gleich im ersten Choral durch die Wiederholung: „Habt ihr ihn schon erwürgt?„ und ist völlig phrygisch, sodann dringt der traurige Affekt immer höher. Diese Gradation des traurigen Affekts würde Graun nicht erhalten haben, wenn er mit der phrygischen Tonart gleich angefangen hätte.

(c) *Anmerkung.* In der Sprache der Kunst hat diese Trennung der Oktave eigene Ausdrücke, der Umfang wird bald authentisch, bald plagialisch genennet,

Aus dieser Oktavensonderung entspringen folgende zwölf Tonarten:

1) *DAd*, dorisch.
2) *Ade*, unterdorisch.
3) *EHe*, phrygisch.
4) *Hth*, unterphrygisch.
5) *Fcf*, lydisch.
6) *CFc*, unterlydisch.
7) *Gdg*, myxolydisch.
8) *DGd*, untermyxolydisch.
9) *Aca*, äolisch.
10) *EAc*, unteräolisch.
11) *CGc*, ionisch.
12) *Gig*, unterionisch.

---

net, je nachdem er entweder vom Hauptton bis zur Oktave, oder von der Quinte bis zu deren Oktave gerechnet wird. Jener bestimmt, ohne eine tiefere Grundstimme anzunehmen, die Tonart jedes Tons; dieser hingegen macht ohne Hinzufügung der Grundstimme die Tonart unfaßlich und undeutlich. Darüber, ob dem authentischen oder dem plagalischen Umfange der Vorzug gebühre, sind die Komponisten uneinig; es läßt sich aber hierüber nichts allgemeines festsetzen, es kann einmal der authentische und ein andermal der plagalische Umfang treffend seyn. So ist das bekannte Lied: „Frau dich sehr, o meine Seele!„ im plagalischen Umfange sehr vollkommen gesetzt. Die Melodie desselben ist eine Eigenschaft, welche jeglicher Ode eigen seyn sollte, nehmlich, sie bringt ohne Hinzufügung der Grundstimme die Tonart ins Gefühl. Diese Eigenschaft einer guten Melodie wird aber in andern Zeiten gänzlich vermißt, indem diese meistentheils so beschaffen sind, daß wenn auch ihr Umfang authentisch ist, die Tonart dennoch ohne Hinzufügung der Grundstimme nicht erhalten werden kann. Bey der Betrachtung über die Melodie werde ich diesen Vorwurf weiter verfolgen. Mit Nutzen kann hierüber nachgelesen werden *Fuchs* in seinem *gradu ad Parnassum*, Wien 1751. vom *Angelo Berardo*, Seite 141; imgleichen *Documenti armonici*, vom *Angelo Berardo*, Bologna 1687. Seite 13.

Das zweyte Kennzeichen in Bestimmung des Affekts durch Gesang war die Bewegung. Hier sieht man nun entweder auf die Eigenschaft der Bewegung selbst, oder auf die Zeit, innerhalb welcher sie vollbracht wird.

Der Komponist setzet seine Töne in eben dem Zeitmaaße, wie der Dichter und Deklamator in gebundener und ungebundener Rede lieset; nur mit der Maaßgebung, daß der Komponist zur Verlängerung des Stücks Wiederholungen und Passagien anbringt.

In der ersten Betrachtung nun, wo man auf die Bewegung selbst sieht, kann die Bewegung folgende Eigenschaften haben; sie kann seyn

a) gleich, ungleich,
b) langsam, geschwinde,
c) anticipirend, retardirend,
d) in hohen, in tiefen Tönen,
e) in gleichen nach einander folgenden Tönen, in ungleichen nach einander folgenden Tönen, wo entweder die vorhergehende oder nachfolgende Note kürzer ist,
f) in abgestoßenen, in gezogenen Noten,
g) in leicht nach einander folgenden Tönen, so wohl stufenweise als sprungweise, in unbequem nach einander folgenden Tönen so wohl stufenweise als sprungweise;

zu ersteren gehören die, welche aus der reinen Tonleiter genommen sind, deren Grundstimme auch in den Tönen der Tonleiter anzutreffen; zu letzteren hingegen die, welche außer den einer Tonart eigenen Tönen liegen, als z. B. in der C dur-Scala:

a1, a2, a4, a5, a6,] b1, b2, b5, b6, b7, (*)

weil

(*) *Anmerkung.* Die Fortschreitung zur großen Sexte und großen Septime ist bey allen guten Komponisten gebräuchlich, doch muß die große Septime mit Grunde angebracht und nicht ohne Noth der Sänger dadurch in Verlegenheit gesetzet werden. Die Gebote und Verbote der Komponisten bey der 6 und 7 werden nur alsdann in acht zu nehmen seyn, wenn es die Harmonie, welche dem genommenen Intervall der 6 und 7 vorhergehet, zuläßet.

weil gemeiniglich zu diesen eben bemerkten Intervallen auch andere Harmonien gehören, welche wegen der Terzen (welche durch vorgesetzte x oder ♭ entstehen) der angenommenen Tonart fremd sind, und besonders alsdann vorkommen, wann man die angenommene Tonart verlassen und zu einer andern den Uebergang machen will.

Alle diese Anwendungen von Bewegungen machen sich durch ihren schicklichen Gebrauch kenntlich; als

die anticipirende beym hitzigen Temperament; die retardirende beym schläfrigen, melancholischen. Ferner,

die in hohen Tönen bey Freudenbezeugungen; die in tiefen Tönen bey klagenden niedergeschlagenen Gemüthsbewegungen. Ferner,

die in auf- oder abwärts nach einander folgenden Tönen (die auch sprungweise auf- und abwärts nach einander folgen können,) bey verminderten Intervallen Schmerz, Verzweiflung, bey übermäßigen Intervallen Unsinn, Raserey etc. (*).

Sieht man hingegen auf die Zeit, innerhalb welcher die Bewegung vollbracht wird, so kommen in Betrachtung

das Zeitmaaß,

dessen Gattungen,

dessen Theilung und

dessen verschiedene Zusammensetzungen.

Jede Poesie, jede Komposition mit oder ohne Text ist von Anfang bis zu Ende an eine gewisse Zeit gebunden.

Jede Zeit hat größere oder kleinere Theile, die sich entweder fühlbar machen lassen, oder dieser Eigenschaft nicht fähig sind; letztere folgen unordentlich auf einander. Fühlbar aber sind die Theile, wenn sie als Theile des Ganzen auch in bestimmten Zeitmaaße nach einander folgen (*). Wie die Folge dieser fühlbaren Theile zu wählen: das nun ist der Vorwurf dieser Odensammlung. Ich werde darum jungen Komponisten zeigen, wie gebundene und ungebundene Reime in Musik zu setzen sind, zugleich aber auch besondere Mittel angeben, wie man Gedichte zu behandeln habe, wo am Ende eines Verses, eine, zwey oder mehrere Sylben entweder fehlen, oder über die zur Musik schickliche Zahl sind; wohin besonders die Gedichte des unsterblichen Horaz gehören. Die Schwierigkeiten, denen der Komponist in der vollen Bedeutung des Worts unterworfen ist, fühlt derselbe besonders alsdann, wann eine Melodie zu mehr als einer Strophe so eingerichtet seyn soll, daß sie nichts widersinniges mit sich führet. Oft kommt bey einem Verse ein Punkt vor, wo in dem andern zu diesem stimmenden Verse ein Komma fällt, oft hat der eine da das Zeichen einer Frage, wo der andere das Zeichen des Ausrufs trägt; ja oft ist gar ein Einschnitt von mehr oder weniger Ruhe da, wo in der andern Strophe auf eben derselbigen Stelle ein zwey- drey- oder mehrsylbiges Wort stehet, so daß jener Einschnitt auf ein zerrissenes Wort fällt. Dergleichen Stücke des Dichters auszuführen, sind für den Komponisten Unternehmungen, die an die Unmöglichkeit gränzen. In allen solchen Fällen kann daher der Komponist nichts weiter thun, als solchen abweichenden Strophen eine eigene Melodie zuzueignen. Fallen die Einschnitte also in allen Strophen sich ähnlich, so passet eine Melodie ebenfalls durch alle Strophen; dagegen bey unähnlich eintretenden Einschnitten die Melodie einer Veränderung unterworfen ist, z. B. in der ersten Strophe des ersten Verses des Liedes: *Wie, Damon? du beklagest dich, etc.* ist der Einschnitt beym Fragezeichen; in der zweyten Strophe: *Du kömmst: entgegen lauf' ich dir etc.* beym Kolon, und muß daher hier eine andere Melodie seyn, sonst würde das Lied unverständlich und würde also fallen:

Du kömmst: ent | gegen lauf' ich dir.

Um sich hiervon vollkommen zu überzeugen, darf man nur Kirchenlieder betrachten, in welchen viele Strophen die Worte des musikalischen Einschnitts am Ende zerreißen, den Worten einen andern Sinn geben, eine ganz verkehrte Deklamation bewirken; da, zum Beyspiel, einen Gedanken auf den höchsten Ton bringen, wo hernach ein diesem entgegengesetzter Gedanke den tiefsten Ton einnimmt. Und was

(*) *Anmerkung.* In meinen Grundsätzen über die wahre Harmonie, Berlin 1773, befindet sich S. 55 eine Bachische Fuge aus H moll, die im verzweifelnden Ausdrucke das beste Muster ist.

(*) Sulzers Theorie der schönen Künste, zweyter Theil, S. 117.

was das allerempfindlichste ist, so drückt öfters die Musik einer Strophe Vergnügen aus, wo in der andern vom Dichter das Gegentheil angebracht ist. Aus diesen Gründen behauptete der selige Graun, diejenige Poesie sey zur Musik die bequemste, die nicht so gedrängt voll Gedanken ist, und in welcher durchgehends einerley Affekt herrschet.

Wer die Gedichte eines Horaz in Musik setzen will, der muss einen ungebundenen Text ohne Reim schon völlig in seiner Gewalt haben, weil in dieser Art Gedichten für den Komponisten kein ander Mittel vorhanden ist, als mit solchen Gedichten auf eben die Art, wie mit profanischen Sachen zu verfahren.

Die jetzige Odensammlung wird sich hauptsächlich damit beschäftigen, zu zeigen:

1) welche Taktart man bey jeder Gattung von Reimen zu wählen habe, ob es ein gerader Takt von zwey oder vier Zeiten, oder ungerader Takt mit drey Taktzeiten, als $\frac{3}{4}$. $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{2}$ seyn müsse, ohne Rücksicht auf die Empfindung des Inhalts der Poesie. Ob ferner in der geraden Taktart zwey oder vier Theile oder ein zusammengesetzter vierzeitiger Takt aus zwey und zwey Zeiten anzunehmen sey; desgleichen ob ein ungerader Takt aus 3, 6 und 9 Zeiten bestehen soll; oder ob der Takt zusammengesetzt seyn müsse, als der $\frac{3}{4}$ Takt aus zweymal $\frac{3}{4}$ und so weiter.

Das Lied z. B. *Wie, Damon! du beklagst dich* etc. und das: *Der Regen hat noch immer* etc. kann auf vielerley Art gesetzet werden, beyde können ausser den gegebenen Exempeln auch in einem Tripelmaß seyn, wie Fig. A. Diese letzte Art im Tripelmaß ist zu Sylbenmaßen

- ‿ | – ‿ | – ‿ –

oder:

‿ | – ‿ | – ‿ | – ‿ –

nicht so gut als die gerade Taktart $\frac{3}{4}$ oder C oder C. Der $\frac{3}{4}$ Takt bey der Ode: *Du kömmst entgegen auf* etc. ingleichen der $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takt bey der Ode: *„Lange genug dein Fell* etc.„ sind ganz wohl zu leiden. In jedem Takte ist der Einschnitt in der Hälfte des Takts, nämlich $\frac{3}{4}$ nach dem Niederschlage. Diese Gattung von $\frac{3}{4}$ Takt wenn der Einschnitt nach dem dritten Achtheil fällt, ist die eigentliche Taktart pohlnischer Tänze, die von den sogenannten deutschpohlnischen Tänzen ganz und gar verschieden sind. Das Karischische Lied: „*Solo Cytheræ* etc.„ ist das einzige in seiner Art, und ich kenne keines, das sich zum wahren pohlnischen besser schickt (f).

Hiernächst werde ich zeigen:

2) welche Bewegung man zu wählen habe, ob dieselbe geschwinde oder langsam seyn müsse.

3) welche Gattung von Noten, weil vom Sechzehntheil an, bis zur halben Taktnote der Gang immer ernsthafter und schwerer wird, und eben dadurch sich die Gemüthsbeschaffenheit in dem Sinn des Poeten setzen lässt.

4) auf welche Theile eines Taktes oder einer Zeit ein Wort zu stehen komme, weil es so wohl lang als kurz, und auch kurz und lang zugleich gebraucht wird.

5) Die Deklamation werde ich den Schulen überlassen, weshalb der Tonkünstler deren Grundsätze nicht lehren darf.

6) Das Erheben und Fallenlassen der Stimme. Dieses ist sehr zu empfehlen; kleine Fortleitungen sind größern vorzuziehen, und der äusserste Grad des Umfangs muss bis auf so höchstens 11 Töne aufsteigen, weil man sonst ins Lächerliche fallen, und sich über die Gränzen eines guten Redners zu weit hinaussetzen würde (g).

Wenn

(f) Vom Ausdrucke pohlnischer und anderer Nationtänze und Melodien siehe Hagedorns poetische Werke. 1 Theil. S. VII. Vorber.

(g) Anmerkung. Ein Ton in Paris die ungemeinsten Vorsätze gemacht, die Gränzen einer Rede zu bestimmen. Man wählte einen guten Redner und einige Tonkünstler, man sah von diesen jenen Tone in Noten setzen und bemerkte, daß der Umfang der Stimme des Deklamirers nicht über eine große Terz hinzugegangen. Indem habe dieser Umfang unendliche Modifikationungen gehabt, die man wegen der hier eintretenden Unvollkommenheit nicht bemerken und zu Papier kommenlassen können, welche Modifikationen hätten bemerken und zu Papier bringen können, indem man zu diesem innerhalb einer Oktave bestimmten

Wenn der Musikus zu einer Musik ohne Text sich selbst einen Plan machen muß, so ist für ihn der höchste Grad von Bedeutung im Singen.

zu haben Töne keine Mimiken hat, der die Griechen vielleicht gehabt haben mögen, wenn man das Bewundernswürdige damit zusammen hält, was von der griechischen Musik erzählen wird.

Die Türken haben mit den Tartern und angrenzenden Völkern noch keinen Tänzer, als wir bey unsern ernsthaften Tänzen. Sie sind daher auch gegen unsere Musik unempfindlich, und dieses um so viel mehr, da der Abbaut unserer halben Töne gegen die übrigen Töne zu groß ist. Es bleibt daher noch immer eine sehr zu wiederholende Frage: ob die Türken ursprünglich Mimiken, welche zwischen unsere halben liegen, durch Noten, Buchstaben oder andere Zeichen bezeichnen? denn man trift bey den Alten Spuren an, daß sie durch Accente den Werten der ihnen eigene Dekamation angewiesen haben. Ist dieses gewiß, so wird man ihnen ein feineres Gefühl als unser gewöhnliches zugestehen können. In entgegengesetztem Fall müßen sie ungefähr mit Ohren, und nicht verhältnißmäßigen von einem angenommenen Grundtone gehört haben. Das bedenklichste dabey ist nur dieses, daß es, nach unserer Art zu reden, nicht wahrscheinlich, falsche, und unverständliche Töne seyn können, weil eine Nation wie die andere ohne Unterschied eine gedrängte Tonleiter. In Polen, in der Wayewodschaft Mahren, Valhynien, Podolien und den karpatischen Gebirgen kann man dergleichen Musik hören; einer spielt wie der andere mit den ähnlichen Mimiken, und das Wunderbare dabey ist bekannt genug, daß ein jeder von den Landleuten auf ähnliche Art singt. Ich habe nur oft Mühe gehabt, dieses alles zu verbessen und zu Papier zu bringen, allein es war vergeblich. Hinten indessen diese Nationen einen höhern Grund, unsere Musik zu singen nachzuahmen, so könnte man den Griechen wegen ihres enharmonischen Geschlechts leicht Glauben beymessen, weil sich daraus, und daß sie viele Töne innerhalb einer Oktave hatten, schließen läßt, daß sie auch mehrere Harmonie wie wir haben müßten.

Damit man sich indessen von der Möglichkeit jener mehrern halben Töne, als unser jetziges musikalisches System vermag, überzeugen könne, will ich nur dieses bemerken.

Wenn man der von uns angenommenen Oktave und aller jeglichen Tonleiterdieses den Verhältniß 4 : 5 beymißt, so wäre unsere Oktave dadurch um 2 Töne vermehret; denn es ist gewiß, und jeder gute Gehör fühlt es, daß die Terz, welche sich dem angenommenen Grundton wie 4 : 5 verhält, die kleinste Konsonanz sey.

Man mache nur einen Versuch bey dem Sext in sehr verhaßten verminderten Dreyklang folgendermaßen:

ex. 14. si. oder auf e b,

so wird man finden, daß dieser Akkord sehr wohlklingend und zartlich ist, da *Kirnberger* Gleich.

hingegen, wenn man statt des vorigen (oder b) zwischen sich zum Grundton wie 15 : 16 verhält) nimmt, es dissonirend wird, und eine Resolution verlangt.

Er kann ferner einen Versuch nach folgender Harmonie machen, als Fig. Bet C.

Bey dem ersten Fall erwartet das Gehör nach dem verminderten Dreyklang den *A dur*-Akkord als Oberdominantenakkord von welcher Dreyklang D und den fällt zu diesem verminderten Dreyklang den Grundton E; dagegen im zweyten Fall bey dem Verhältniß 4 : 5 der verminderte Dreyklang den Grundton nicht fällt; denn der Klang ist Septime von C, dieses fällt jener empfindliche Mißton. Die 3 vorangehenden sind Eigenschaften der verminderten Septime, und nach dem C Akkord der Akkord von F dur.

Ob sich übrigens die Töne eines guten Sängers bis auf eine große Terz einschränken wären, das kann ich, ohne dadurch jemen Partie Verfall zu drohen zu thun, nicht sicher behaupten; denn ich habe öfters bemerkt, daß die besten Sänger den Umfang unvermerkt 4 bis 5 Töne erhaben haben, und wenn man in generalem Lesen auf Musiken, die sich in heftiger Leidenschaft befinden, aufmerksam ist, so leicht mit, daß sich jede oft die Stimme überbieten. Aus diesen Bemerkungen folget, in Vergleichung der Reinkunst mit der Musik, wenigstens so viel, daß die Regel: „Alme die Natur nach, dem Komponisten, wenn man ihn dem Sänger entgegenlegt, nicht zu empfehlen sey; die Musik verliert dadurch offenbar die Eigenschaften, wie der Reinkunst unterworfen, und hört auf eine eigene Kunst, eine Schöpferin ihrer eigenen Töne zu seyn. Es ist auch ein anderes, reden, beten, lesen, und ein anderes wiederum, singen. Der Mensch drückt, wie ich bereits oben bemerkt habe, seine Empfindungen durch Gesang aus, der wieder mit der Rede nach dem Gehör Gemeinschaft hat. Durch gekünstelter auf das mechanische und deutliche mit oder ohne unregelmäßigen Text, und durch Melodien und Bewegungen des Zeitmaßes charakterisirten eine Nation von der andern, und daher entstehen charakteristische Gesänge oder Tänze.

Vollkommene performirliche Bewegungen des menschlichen Körpers gehen für sich keine Zeichen der Charakter der Musiken ab; eben so wenig es sich auch wohl bey der Reinkunst verhalten, und eben so ist es auch der Musik für sich allein beschaffen: wird aber Musik und Tanz vereinigt, so entstehen etwas vollkommeneres, das Vollkommenste aber durch Musik und Poesie, und durch Vollkommenheit wird mit Deutlichkeit gebrauet, wenn Poesie, Musik und Tanz zur Einheit gebracht werden, wo andere die leichte Vergnügen ausbeiter, dessen ein empfindender Zuhörer immer fähig ist. Da nun der Musikus nicht Schöpfer seiner eigenen Töne und der diese gelungen Harmonien seyn muß, ohne sich vom Redner oder Poeten trennen zu müßen; so wird die

Schreiben vorhanden; hat er hingegen über Prose oder Reime Musik zu setzen: so siehet er beynahe beym Durchlesen die besten Töne zu seiner Absicht: hiebey ist der Komponist also dem Poeten untergeordnet, indem er in allen Stücken nur sein Augenmerk auf die Verse oder Prose haben darf. Hier ist der Poet Schöpfer und der Musikus ganz eingeschränkt und untergeordnet (*).

?) Will ich noch mit wenigen anzeigen, auf welche Taktzeiten eines geraden oder ungeraden Taktes lange oder kurze Sylben zu stehen kommen müssen.

Der Komponist braucht wie der Dichter ein und eben dasselbe Wort bald kurz bald lang; aus diesem Grunde ist einigen ungewöhnlichen Sylbenmaaßen die Skansion beygefüget worden.

Der gerade $\frac{4}{4}$ Takt hat folgende Eigenschaften. Er hat 4 Taktzeiten, die deshalb auch wieder Noten heißen. Die erste Zeit ist lang, die zweyte kurz: die dritte lang und die vierte kurz. Das Gewicht der dritten Zeit ist geringer als das Gewicht der ersten schweren Zeit. Diese Regel kann also zur Richtschnur dienen, wenn man unter lang und lang, kurz und kurz, wegen des mehrern oder wenigern Gewichts und Nachdrucks, einen Unterschied machen will. Z. B. will ich in dem Spruch: „Unser keiner lebt ihm selber etc.„ den Nachdruck auf *keiner* legen: so werde ich im $\frac{3}{4}$ Takt nach der Anweisung bey Fig. D. schreiben müssen; soll hingegen der Nachdruck auf *unser* liegen: so wird der Satz nach Fig. E. zu stehen kommen. Kommen ferner in diesem $\frac{4}{4}$ Takt zwey halbe Taktnoten vor: so ist die erste von zwey Taktzeiten lang, und die zweyte kurz, z. B. in dem Liede Fig. F. Auch ist die dritte Zeit kurz zu gebrauchen, wenn die erste Hälfte des Takts eine halbe Taktnote hat; wie Fig. G. Es kann aber auch nach einer halben Taktnote die dritte Zeit des Takts lang seyn, wie Fig. H. Was ich hier vom verschiedenen Gewichte einer und eben derselben Taktzeit gesagt habe, gilt auch bey noch einmal und zweymal so geschwinden Noten; siehe Fig. I.

Wenn auf eine Taktzeit zwey Accorde zu stehen kommen, so bleibt zwar das Gewicht auf jeder Taktzeit in der Art, wie es bereits angezeiget worden: allein von jeder Taktzeit erhält das erste Achtheil ein Gewicht gegen das auf ihn folgende Achtheil, so daß man Sylben von Länge darauf setzen kann, und bey jeder Taktzeit ist das zweyte Achtheil kurz; wie Fig. K. L. M. Ferner kommen in der Sapphischen Ode: „*Selig ist*„ auf der zweyten Zeit zwey Worte: *gleich den* zu stehen, und ungeachtet die zweyte Zeit kurz ist, so wird *gleich* lang und *den* kurz. Eben dieses geschieht in der Ode: „*Als Orpheus die gedämpften etc.*„ gleich im ersten Takte auf der vierten Taktzeit bey *die gedämpften*.

Dieses gilt in allen Taktarten, wo auf einer Zeit zwey oder mehrere Glieder oder Theile einer Zeit vorkommen. Man siehet also hieraus, daß wenn von den vier Taktzeiten auf einer Note der größte Nachdruck zuliegen kommen soll, man die vorhergehende leichte Note, welche die vierte Taktzeit ist, vorzeg nehmen und das erste Viertheil anhängen oder binden müsse, wie Fig. N. et O.

Wenn im geraden $\frac{4}{4}$ Takte zwey Achtheil zu einsylbigen Wörtern kommen, wie bey Fig. P. so machen $\frac{4}{4}$ eine Taktzeit aus, daß also zwey

Musik um so schwerer, wenn der Vorwurf ihrer Beschäftigung darauf gerichtet ist, ohne zugeteilten Worte Leidenschaften auszudrücken, als wenn die Wahl der Harmonie in tiefen und hohen Tönen, die Dekamation der Empfindungen, verbunden mit dem schicklichen Rhythmus, das Wesentliche beyträgt. Man frie hieraus die Bemerkung verschiedener Schriften zur Beförderung der feinern Wissenschaften und freyen Künste eben Bandes ates Stück, Seite 401 und ein. wohlfühlen helfen: „der Komponist kann Freude und Traurigkeit bloß durch Kunstrich und reichen Gebrauch des Rhythmus ausdrücken„ Wie weit hier aber der Gebrauch des Rhythmus gerathen sey, läßt sich leicht darum abnehmen, indem einiges, nach eben der Lehre, Kummer, Kummer, von eben der Wirkung waren. Die Musik ist also ein für sich bestehendes Werk, und steht mit der Beredsamkeit und Poesie nur in derjenigen Verbindung, in welcher jede Wissenschaft mit der andern steht. Wenn dergleichen Sachen von erfahrnen Komponisten erörtert wurden, so würde nicht so viel unnütze Gewäsch, so viele nichtsnutzige Modeschriften oder die geringste Bedeutung zu Markte kommen, und die Welt nicht mit so vielen Konzerten, Sonaten etc. überschwemmet werden, wornit die Genies überall herumlaufen. Ich glaube, daß hierin der Grund zu finden sey, warum die Musik, gegen die andern Wissenschaften zu rechnen, auf die niedrigste und verachtungswürdigste Stufe gesunken wird.

(*) *Wenn die Musik das Gedicht ausdrückt, so ist sie Gehilfinn;*
Wenn sie für sich ist, wenn sie allgemeiner, so ist sie
Meisterinn zwar; nicht nur Künstler, das ist die Gehilfinn
Unter der Meisterinn ist.

KLOPSTOCK.

zwey Achttheilnoten eben dasselbe Gewicht haben, wie die Viertheilnoten; siehe Fig. Q.

Dieses findet auch bey Sechzehntheil- oder Viertheilnoten im Allabreve-Takt, wo zwey Viertheilnoten auf eine Taktzeit gehen, seine Anwendung.

Der Singekomponist hat vorzüglich sein Augenmerk darauf zu richten, ob zu jeder Sylbe eine Taktzeit erfodert werde, oder ob auf eine Taktzeit zwey Sylben zu stehen kommen müssen. Im ersten Fall ist der Ausdruck mehr ernsthaft und im letztern weniger, bis zum Komischen. Man findet sogar, so wohl bey Stücken, wo das Komische auf den höchsten Grad getrieben seyn soll, als auch bey einem läppischen Geschnatter, dass alle vier Sechzehntheile zu einer Taktzeit, als einem Viertheil, ihre eigenen Sylben haben. Dazu gehört nun freylich beym Vortrage eine gute Lunge, die nur französischen Acteurs und Actricen eigen ist.

Muster solcher Poesie, wo eine jede Sylbe ihre Taktzeit erfodert, oder wo zwey Sylben auf einer Taktzeit stehen müssen, zeigen in dieser Sammlung sehr auffallend die beyden Stücke, nehmlich das erste von Klopstock, wo jedes Wort seine eigene Taktzeit hat: „*Was that die Thor dein Vaterland etc.*", das zweyte von Lessing: „*Ob ich morgen leben werde etc.*", wo zwey Worte auf einer Taktzeit stehen. Wem dieses nicht erheblich scheint, der darf zur Bemerkung des Unterschieds nur den geraden $\frac{2}{2}$ Takt bey Klopstock und den C bey Lessing umtauschen.

Ein Stück vom Herrn Schulze (1) wo $\frac{2}{2}$ Takt vorgezeichnet ist, und jedes Wort seine eigene Sechzehntheilnote hat, ist eines der glücklichsten dieser Gattung, und es würde durch eine andere Art der Behandlung seinen Ausdruck und Güte ganz verlieren. Die Poesie dieses Stücks ist vom Herrn André.

Die Lehre, welche Taktzeiten zu einer langen und kurzen Sylbe gebraucht werden können, lässt sich auch kürzer also fassen: Beym geraden $\frac{2}{2}$ Takt ist die ungerade Zahl eines Takts, er sey $\frac{2}{2}$ oder $\frac{4}{4}$, allemal lang, als 1. 3. und die gerade Zahl als 2 oder 4 von den Taktzeiten kurz.

(1) Gesänge am Klavier, bey Herr Decker S. 38, eine Romanze.

Die Dauer jeder Taktzeit ist sich ähnlich. Endiget sich dieselbe z. B. im geraden $\frac{2}{2}$ Takt nach 8 Sekunden, so währet eine Zeit davon 2 Sekunden, und dennoch ist die erste und dritte Zeit lang, und die zweyte und vierte kurz. Wollte man Verse von lauter zusammengesetzten |–⏑|⏑ oder –⏑–⏑|–⏑–⏑| Füssen nehmen, so würden zwar die langen und kurzen Sylben ihre Richtigkeit haben; allein die allzueinförmige wiederholte Bewegung würde dem Gehör endlich ekelhaft werden.

Im Sprechen prosaischer Texte und in Gedichten wird auch kein Redner dieses gleichförmigen Zeiten beobachten, vielmehr sich an einem und andern Orte nach Beschaffenheit des erforderlichen Nachdrucks eine Taktzeit länger aufhalten, und bey einer andern Gelegenheit einige Sylben und Worte geschwinder lesen, so dass dadurch zwey Sylben oder Worte auf eine Taktzeit fallen; ja es werden wohl gar drey und vier Sylben eine einzige Taktzeit einnehmen. Denn wenn alle Sylben, einfache, doppelte etc. in einem Zeitmaasse recitiret werden, so verlieren Worte von Erheblichkeit an ihrem Gewicht, und unbedeutende Worte werden unverständlich und bekommen zu viel Gewicht. Z. B. diese Sylben:

Als | Orphéus die gē | dämpften | Saiten etc.

folgen alle nach einander in einem Zeitmaasse. Eben diese Einförmigkeit der Bewegung macht das Lied unangenehm. Daher die Art allerdings den Vorzug behält, wenn die Sylbe *Or* zwey Taktzeiten einnimmt, damit die Sylbe *die gē*, welche hier lang, und die folgende Sylbe *gē*, welche kurz ist, nur eine halbe Taktzeit einnehme, zumal sie dennoch lang bleibet, weil die Sylbe *ge* die zweyte Hälfte der vierten Taktzeit einnimmt. Siehe das 27ste Lied und Fig. Bb. ingleichen Fig. Cc.

Im geraden $\frac{2}{2}$ Takt fühlt man gemeiniglich nach vier Taktzeiten einen kleinen Einschnitt, der Anfang der ersten Taktzeit mag geschehen, in welcher Taktzeit er wolle. Eben daher scheint in dem angeführten Verse *die* zu viel Gewicht zu haben, und eine Trennung der folgenden Worte zu machen. In dem Exempel bey A ist die dritte Zeit des ersten Takts lang, aber zu lang für den Artikel *die*. Bey B. ist die dritte Zeit im ersten Takte kurz, weil eine Sylbe vorhergegangen, die zwey Taktzeiten einnimmt; hierauf folgen zur vierten Taktzeit zwey Noten, von welchen die erste lang und die zweyte kurz ist. Die Länge des ersten

Achtheils von der 4ten Taktzeit rührt daher, weil die dritte Taktzeit hier kurz gebraucht worden. In einem andern Fall können beide Noten von einer Taktzeit kurz seyn: dieses geschiehet mehrentheilsalsdann, wenn die vorhergegangene erste oder dritte Taktzeit lang gebraucht worden ist. Siehe Fig. Dd und Ee.

In einer gedritten Taktart ist die erste Zeit lang, die zweyte und dritte kurz, wie Fig. Ff. Die zweyte Taktzeit kann lang werden, wenn der Einschnitt eines Verses oder prosaischen Textes nach der ersten Taktzeit vorkommt. Siehe Fig. Gg. (4).

So viel das Rhythmische anbetrift, so verfaltet mir dieser kleine Raum nicht, mich auch darüber auszubreiten. In meinem Werke über die Kunst des reinen Satzes, und in Sulzers Theorie der schönen Künste ist darüber schon gesprochen. Nur dieses will ich hier bemerken, daß, so wie eine Versart durch eine ihr nicht zukommende Taktart sehr schleppend, unnatürlich und widrig werden kann, eben so auch durch einen unrichtigen Rhythmus verunstaltet werde, denn dieser kann von 2, 3, 4, oder 6 Tasten seyn.

Jede Gattung von Versen hat ihren eigenthümlichen Rhythmus, entweder aus drey oder vier Taktzeiten, welchen ihr die Natur bestimmt, so daß der Rhythmus weder zu lang noch zu kurz werde. Es ist auch mit keiner Mühe verbunden, bey jeder Ode die Anzahl der Takte zu finden. Die von zwey und vier Takten sind mehr als zu wohl bekannt, die von drey Takten kommen in der Gattung von Versen vor: „*So muß die Huld im Gesichte etc.*„ Diese Verse würden in einem Rhythmus von zwey oder vier Taktzeiten gebracht, ganz unnatürlich klingen. Eben dieses würde aber auch geschehen, wenn man Verse, wegen einem Rhythmus von zwey oder vier Takten natürlich haben, in ungleiche Anzahl der Takte bringen wollte.

Wenn ich bey dem Sylbenmaaße

– ‿ | – ‿ | oder | – ‿ | – ‿ |–

gelage, daß man gerade oder ungerade Takt wählen könne, so verbildet es sich von selbst, daß nur eine Gattung die wahre sey. Z. E.

(4) *Anmerkung.* Diese Gattung von drey Zeiten ist die Gattung, wo einer mit der zweyten und angelegten Zeit, und die Einheit aus einem, zwey oder vier Takten bestehen, wie bey ♩. ♩ oder ♩ Takt.

♩ – | – ‿ ‿ | – ‿ | = α

oder:

♩ – ‿ | – ‿ ‿ | – | = β

Der bey α kömmt in dem Liede vor: „*Gewonnen, gewonnen! der Satan liegt. etc.*„ und der bey β in dem Liede: „*Mars nicht. lieber Christ.*„

Verse, welche Taktarten von drey Zeiten natürlich haben, können sehr leicht in gerader Taktart geschrieben werden: siehe Fig. R. Aus Versen, deren Füße die gerade Taktart natürlich haben, kann man im Gegentheil des vorigen Beyspiels ungeraden Takt nehmen, wie bey Handeln in Alexanders Fest die Arie: „*Der König kommt mit Jubelton* Gir etc.„ ingleichen die darauf folgende: „*Führt uns den Reihentrand etc.*„ die auch statt gerader, ungerader ♩ Taktart ist.

Der jeder Taktart eigene Charakter macht die schicklichste Auswahl derselben, um des Ausdruks willen, nothwendig, so daß man bald aus der natürlichen geraden Taktart eine ungerade, bald wiederum aus der ungeraden eine gerade Taktart wählen muß. Von gleicher Nothwendigkeit ist es auch, daß man einen Rhythmus von zwey, drey oder vier Takten unverrückt erhalte. Eine Ausnahme davon findet jedoch unter andern auch alsdann statt, wenn die Verse verändert vorkommen, z. B. bey der Ode: „*Da schwinet Zwange sich etc.*„ wo der erste Rhythmus von drey Takten ist, und sodann einer von zwey Takten erfolget. In Prosa, als in biblischen Sprüchen oder Psalmen, läßt sich die repetirende Ordnung der Rhythmen nicht allemal erhalten. Hieraus erhellet die Nothwendigkeit der Kenntniß aller Gattungen von Rhythmen. Außer der angeführten Art der zerrütteten Rhythmen, hat man bey ordentlich hach einander folgenden Rhythmen, Rhythmen von 2 oder 4 Takten, wenn man einen Rhythmus an ein Achtheil oder Viertheil, oder gar eine halbe Taktnote eher einsetzen läßt, als z. B. in der Ode: „*Es jagen mir die Mädchen etc.*„ wo der Rhythmus statt einer Achtheilnote mit einer Viertheil-ote schließt. Er ist hier in jedem Takte auf dem 3ten Achtheil zu Ende, und mit dem 3ten Achtheil fängt der folgende Rhythmus an. Statt dessen an verschiedenen Stellen der Rhythmus mit einem gleichen Viertheil vor dem Taktstrich angefangen wird. Diese Gleichbare Umwandlung oder Verrückung des Rhythmus wird dem Ohr ihres angenehmer als eine ungezwungene Gattungsart in Beobachtung derselben, und hier

hier läſst ſich vermuthlich eine Uebereinſtimmung der Dichtkunſt mit der Muſik behaupten. Eben daher kann man zuweilen den Rhytmus auſser ſeiner gewöhnlichen Proportion bringen, wenn die Abſicht des Komponiſten dahin gehet, auf einem Worte insbeſondere groſsen Ausdruck und Gewicht zu legen, z. E. in der Arie vom ſel. Graun: „Ceſare e Cleopatra, L'ombra amato,„ in welcher Graun den gewöhnlichen Rhytmus Fig. S. verlaſſen und den Fig. T. angenommen hat. Noch gröſsere Seltenheiten in der Abweichung vom gewöhnlichen Rhytmus trift man bey dieſem Manne in einer andern Arie an, in welcher der Einſchnitt, anſtatt auf 4 Takte zu fallen, von Anfang bis zu Ende ununterbrochen immer auf 5 Takte fällt (l). Dieſe Arie iſt aus der Oper Angelica e Medoro, in dieſer ſoll der Einſchnitt nach Fig. U. fallen; er fällt aber nach Fig. V. *Haſſe* hat dergleichen kühne Sätze häufig in ſeinen Opernarien, und es iſt zu vermuthen, daſs er in ſolcher Gattung von Opernarien Händeln zum Muſter genommen hat, bey deſſen Kompoſitionen ſich auch auſser den Opernarien die vortrefflichſten Züge eines vollkommenen Meiſters zeigen. Komponiſten, welche das Steife nach allen eingeſchränkten Schulregeln vollkommen verſtehen, können ſich durch dergleichen wahre Geniezüge rechtfertigen; diejenigen hingegen, welche das Gewönliche nicht erlernet haben, geben die Unrichtigkeit ſogleich zu erkennen; was bey jenen juſt gut angebracht iſt, taugt bey dieſen nichts. Ehe man ſich in dieſs Feld wagt, ſolche kühne Sätze ans Licht zu bringen, muſs man alle mögliche Rhytmos der Charakter der Nationaltänze zu ſetzen wiſſen, daraus alle mögliche Gattungen von Rhytmen und Füſsen erlernen: und dieſe werde ich durch einen Unterricht im Druck herausgeben. In wie weit die Sätze eines Haſse ſolcher Art ſind, mögen andere Komponiſten beurtheilen. — So viel iſt gewiſs, daſs ein ganz regelmaſsiges rhytmiſches Stück von allen Zuhörern leicht gefühlt wird und gefällt; aber ſolche plötzliche Abweichungen, wie ich angezeiget habe, ſetzen den Zuhörer in eine unerwartete Empfindung, und der Kenner fühlt hier mehrere Schönheit als beym einförmigen Rhytmus. Da ſolchergeſtalt die angegebenen Abweichungen hinlänglich gerechtfertiget ſind, ſo iſt es ein leichtes, dergleichen Sätze im proſaiſchen Texte nach feſtgeſetzten Regeln anzubringen (*).

In Anſehung der auf eine Taktzeit fallenden Sylben iſt wohl zu unterſcheiden: ob zu einer Sylbe zwey, oder ob zu derſelben nur eine Taktzeit erfodert wird. In jenem Fall wird ein dergleichen einſylbiges Wort beym Singen zweyſylbig fürs Gehör; als *mich* wird *mäeg*; *dich dihig*, *ſich ſihig* u. ſ. f. weil hier der Vokal *i* kurz iſt; in dieſem Fall hingegen, wenn das *i* natürlich lang iſt, will es mit Behutſamkeit gedehnt ſeyn, weil es ſonſt zum Geſang unbequem und überdem unverſtändlich iſt. Eben ſo verhält es ſich mit dem *u*; hingegen die Vokale *a*, *e*, und *o*, können eine willkührliche Zeit einnehmen.

Mit einſylbigen Worten, welche keine zwey Taktzeiten vertragen, ſind die Singſachen elender und unwiſſender Komponiſten häufig überladen, und ein richtig fühlender Zuhörer foltert beym Zuhören ſolcher einſylbigen Worte ſein Gehör. Ein Uebel, das der Deutſche von dem Franzoſen nachgeahmt hat (*).

Eine lange Sylbe kann geſetzet werden, wenn die dritte Taktzeit eines Tripeltaktes aus zwey Gliedern beſtehet, ſo daſs durch die zweyte kurze Note der dritten Taktzeit die erſte Note ſo ein Gewicht erhält, daſs man alle lange Sylben dazu ſetzen kann; als im Exempel Fig. W.

Vom

(l) *Anmerkung.* Die Möglichkeit der vom ſel. Graun gewählten 5 Takte läſst ſich daraus ableiten, daſs er anfänglich, auſser einen Rhytmus von 4 Takten zu nehmen, die erſten vier Noten des erſten Takts ihrem Werthe nach verdoppelt hat, um dem Texte deſto mehr Nachdruck zu geben, woraus ſich denn begreifen läſst, daſs der Rhytmus des ſel. Graun kein zuſammengeſetzter von 3 und 1 oder von 2 und 3 Einſchnitten ſey. Es kann auch der von mir geſetzte Pſalm: So preiſen alle Völker etc. S. 326. der 5ten Abtheilung des zweyten Theils der Kunſt des reinen Satzes beſonders die Stelle und *jeder* [illegible] etc. hiemit verglichen werden, wo eben der Grund wie beym ſel. Graun anzutreffen iſt.

Kirnbergers Odin.

(m) *Anmerkung.* Von der Kraft des Rhytmus ſiehe Sammlung vermiſchter Schriften zur Beförderung der ſchönen Wiſſenſchaften und freyen Künſte S. 16. Zu verzeihen aber iſt es, wenn alle Vorzüge der übrigen Eigenſchaften eines muſikaliſchen Stücks hier der Pauke und Trompete beygelegt werden; denn aus dieſer unrecht verſtandenen Meynung bedienen ſich die ſo genannten Genies ſchon jetzt zu ihren Kompoſitionen der Heerpauken, ſo wie ſie ſich vielleicht in der Folge zu ihren muſikaliſchen Aufführungen 36pfündiger Kanonen bedienen werden.

(n) Von den verſchiedenen Arten der Sylbenmaaſse ſiehe Salomon von Til Dicht- Sing- und Spielkunſt S. 46.

Vom ungeraden Takte, als 3/4, 3/8 etc. ist eben so wie im geraden Takte die erste Zeit lang, die dritte kurz; die mittlere aber kann lang und kurz gebraucht werden; als im Exemp. Fig. X. Hingegen kann die mittlere Note kurz seyn; als im Exemp. Fig. Y. Die kleinern Theile oder Glieder einer Taktzeit, werden eben so wie im geraden Takt behandelt.

Ferner verdienet es Aufmerksamkeit, ob man einen Takt von vier Zeiten oder von zwey Zeiten zu wählen habe, oder aber einen 4/4 Takt aus einem zusammengesetzten Takt von zwey Zeiten. Letzterer schickt sich am besten, wenn der Poet die Strophe weiblich geschlossen hat, so dass die letzte, als die kurze Sylbe, just in die Mitte des 4/4 Takts fällt.

Eben dieses gilt auch im ungeraden Takt, wenn man weiblich schliessen will, dass man nehmlich 9/4 Takt aus zwey zusammengesetzten 3/4 Takten nimmt, wodurch ein Komponist doch einen förmlichen Schluss erhält, der beynahe eben so fühlbar wird, wie er sich im Niederschlage zur ersten Taktzeit fühlen lässt.

Höchst falsch wird hingegen eine Schlussnote auf der letzten Zeit eines Takts angebracht, es mag die Taktart seyn, welche sie will.

4/4 Takt ist als ein geborner gerader 2/2 Takt zu betrachten, zusammengesetzt ist er aus zweymal 2/4.

Ein aus 4/4 Noten zusammengesetzter Takt von vier Zeiten kann nicht vorkommen, welcher so beschaffen wäre, dass man auf die zweyte und vierte Taktzeit schliessen könnte.

In Ansehung des Ausdruks, Deklamation und Affekts einer Melodie ist das verschiedene Verfahren der Komponisten nicht zu übergehen. Viele Komponisten drucken ihre Melodie zu einer Ode einzig und allein auf der ersten Strophe nach Möglichkeit aus, so wohl in Ansehung der Deklamation, als auch in Ansehung des in der ersten Strophe liegenden Affekts: allein dieses Verfahren ist um deswillen verwerflich, weil sich Oden finden, in welchen die Deklamation einer Strophe sich ganz anders wie die Deklamation der andern verhält, z. B. die Ode, welche ich gesehen habe, da in der ersten Strophe ein Geläut vom Kirchthurm herabkömmt, welches der Komponist ganz vermeyntlichmalerisch ausgedrukt hatte, lief in andere Strophen vom höchsten bis zum niedrigsten Ton, wo doch nach jener pedantischen Art gerade das Gegentheil, das Hinaufklettern vom tiefsten zum höchsten Ton, hätte gesetzt werden müssen.

Findet sich in der ersten oder einer andern Strophe ein Ruhepunkt oder ein Fragezeichen, als welches durch Töne am leichtesten, deutlich und fühlbar gemacht werden kann, und hingegen in andern Strophen, statt jener Zeichen der Rede, nur ein Komma oder vielleicht der Text gar zerrissen: so muss die Einrichtung im Satze so künstlich geschehen, dass die Melodie entweder unbedeutender eingerichtet werde, oder die beygefügte Grundstimme den völligen Ruhepunkt schwache. Eben so aber auch, wenn es in einer Strophe bergan, und in der andern bergab gehet. Man setzet in unsern Tagen auch viele Modemelodieechen zusammen. Diese sind von der Art, dass der Zuhörer schon im voraus weiss, was er mit zu brummen hat. Ich habe daher unter No. XXIX dieser Oden das Lied: *„Ich folge dem Schicksal und bleibe zufrieden ꝛc.“* aus lauter Modemelodieechen und einförmigen Einschnitten zusammengesetzet. Ich bin aber weit entfernt, dieses als ein Muster zur Nachahmung zu empfehlen. Dergleichen Schreibart schickt sich nur für die niedrigste Klasse von Leuten; das angeführte Lied vertritt daher hier nur die Stelle eines Beyspiels des verdorbenen melodischen Geschmacks. Wenn indessen dergleichen Schreibart der Vorwurf des Komponisten ist, wenn der Dichter ihn mit solchen kleinen Einschnitten in Verlegenheit setzet, so nimmt er seine Zuflucht zu den beständigen Einschnitten mit 2/2, welche allen Liedern eine solche Einförmigkeit geben, dass kein Liederschreiber vom andern zu unterscheiden ist, und alle Stücke ohne Ausdruck lassen. Diese Einförmigkeit jedoch in etwas zu bemänteln, thut der Komponist im ersten Verse der ersten Strophe des angeführten Liedes am besten, wenn er in der Melodie das erste Komma nach *Schicksal* nicht ausdrückt, sondern den ersten Vers gerade durch ohne Einschnitt in der Mitte setzet, auch mit dem zweyten Verse eben so verfährt. Der Kontraft einer Tonart gegen die andere in Absicht der Melodie ist im Liede No. LI. geschildert. Dieses Lied ist hier aus dem Cmol zur Hälfte, zur andern Hälfte aber aus Cdur gesetzet. Der Uebergang von C mol nach C dur ist zu abscheulich, daher wird die C dur Tonart besser eine Quarte tiefer genommen und das ganze transponiret werden, damit es nicht aus dem

ganz traurigen C mol ins munterе und fröliche C dur übergehe. Es ist auch das C mol und G dur der wahren Temperatur näher verwandt, als C mol und C dur wegen der ihnen zukommenden Modulationen.

Es ist auch unrecht, beym Ausdruck des Affekts, einer oder der andern Strophe allein zu folgen, man muss vielmehr auf das Ganze acht haben, und daraus den herrschenden Affekt zum Grunde legen, weil der Affekt einer und der andern Strophe himmelweit verschieden seyn können. Z. B. In dem Text *an meinen Schimmel*, werden in der 4ten Strophe die besten und tröstlichsten Worte vom Schimmel gesagt; hingegen in der 5ten Strophe die zornigsten und drohendsten Worte ausgestossen.

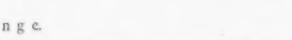
Jede Ode muss durch die Melodie allein, ohne eine andere Stimme anzunehmen, die Tonart sogleich fühlen lassen, aus welcher ein Stück gesetzt ist. Wenn z. B. die Fig. Z. angegebenen Töne die ersten einer Ode oder eines Liedes wären, (als mit welchen Grundharmonien sich einige Komponisten seit langen Jahren in Italien und Deutschland beholfen haben,) alsdann würde niemand zweifeln, dass diese Töne der Tonart C dur zugehörten. Bey * sind eben dieselbigen Töne zur Melodie genommen, welche also keine andere als die C dur Tonart sicher fühlen lassen.

Wie unschicklich würde es hingegen seyn, wenn die Melodie Fig. Aa. zum Anfange eines Liedes zur F dur, Tonart gehören sollte? Denn diese Töne lassen ohne Grundstimme die Tonart F dur gar nicht bemerken, überdem ist der Gesang erbärmlich.

Man schreibt und schreyet ja jetzt in allen herauskommenden musikalischen Aufsätzen von Melodie, Deklamation und Ausdruck. Gott erbarme sich, wenn dieses ein Muster seyn soll!

Das *dritte* der oben festgesetzten Hauptstücke in Bestimmung des Affekts durch Gesang ist die Melodie. Diese will im erhabenen Gesange symetrisch richtig seyn, und lässt kein Gemenge gerathener und mißlungener Einfälle zu; sie will außer ihren vorangeschickten Erfordernissen ihre angemessene jeder Tonart eigene Ausweichungen haben, wovon ich in meiner Kunst des reinen Satzes vorsätzlich gehandelt habe. Eine richtig gewählte Tonart bestimmt schon an und für sich ohne Text den Charakter des Stücks und eine gute Modulation thut dabey ganz vorzügliche Wirkungen: sie giebt kleinen Fehlern, die in manchen Strophen wegen der Deklamation entstehen, eine Bedeckung und besondere Güte. Viele der alten Kirchenlieder bekräftigen diese Wahrheiten und selbst die gelehrtesten Komponisten fühlen die Schwierigkeiten, eine vernünftige Melodie zu einem geistlichen Liede zum Gebrauch der Kirche zu machen.

Es lassen sich auch zu einer und eben derselben Melodie viele veränderte Basse setzen, und zu einem Gesange verschiedene Tonarten nehmen, als z. B. die Melodie des Liedes: *Herzlich thut mich verlangen* etc. ist folgende:



Sie kann gleich beym Anfange mit E, C und A angefangen werden. Der Anfang mit E giebt die Phrygische, der mit C die Ionische, und der mit A die Aeolische Tonart.

Das *vierte* Hauptstück endlich ist der Vortrag. Dieser will, nach Beschaffenheit des erwählten Gegenstandes, bald mit starker bald mit schwacher Stimme ausgezeichnet seyn, je nachdem der Vorwurf des Ausdruks entweder Lebhaftigkeit, Freude, Stolz, Zorn etc. oder Liebe, Sanftmuth, Klage und Verzweiflung ist.

Die Stärke und Schwäche eines Tones kann man aus folgenden erkennen: nehmlich, wie die Stelle eines Verses beschaffen, worauf sie fallen soll; ferner, ob die Verse in gerader oder ungerader Taktart sind; ob der gerade oder ungerade Takt ein gebornier oder ein zusammengesetzter Takt ist, und ob eine Note im regulairen oder irregulairen Durchgange vorkömmt (*). Durch die konsonirenden Akkorde und wesentlichen

(*) *Anmerkung.* Die Regel, dass die erste Note eines Stücks allemal stark seyn müsse, ist am so falscher, weil so wohl ein jeder Nationaltanz schon den Schwerern und leichtern Vortrag bestimmet, als auch eine jede Melodie schon den Ausdruck der Leidenschaft bald erhebt bald fallen lässt. So tritt z. E. beym jetzigen Liede der Einschnitt beym zweyten Achtheil der ersten Taktzeit ein, und nach dem ersten Achtheil jeder folgenden Taktzeit endigt sich derselbe.

So wohl der Vortrag als die Taktheile eines Textes sind verfehlenden. Die Verfehlendenen bezeichneten im Alterthum gesinckte Singer selbst, und daher hatten auch die Komponisten nicht nöthig die Taktstriche anzuzeigen. So wenig man dem auch in jenem goldenen Zeitalter von dem gewählenden Tak-

chen Dissonanzen läſst sich die Stärke und Schwäche des Tons nicht bestimmen, weil beyde auf jede Taktzeit zu stehen kommen können; imgleichen weil bey den zufälligen Dissonanzen, im strengen schweren Styl betrachtet, die Präparation ihnen entweder gleich oder noch von gröſserer Dauer ist, im freyen Styl hingegen die Präparation kürzer als die zufälligen Dissonanzen seyn kann.

Ich will diese Abhandlung mit einer Betrachtung schlieſsen, welche für die Komposition von der äuſsersten Wichtigkeit ist.

In unsern Zeiten glaubt jedermann komponiren und Lehrbücher von der Musik schreiben zu können. Man schämt sich zu sagen, daſs man mündlichen Unterricht in der Komposition gehabt, oder ein musikalisches Lehrbuch gelesen habe; kurz, alles, was man nicht weiſs, nennt man Pedanterie (*). Dieſs Schicksal haben insonderheit

1) die Tonarten der Alten,
2) der doppelte Kontrapunkt,
3) die Nationaltänze und sogar
4) Die Taktarten.

Ieder gute Komponist ist überzeugt, von wie vieler Wichtigkeit die Kenntniſs der alten Tonarten sey, daſs eine vor der andern eine andere Leidenschaft im Menschen rege mache, und daſs dazu die jeder Tonart zugehörigen Harmonien eine vorzügliche Kraft äuſsern.

Es ist bekannt, daſs jede Nation ihre eigene Tonart hatte, und Komponisten, welche deren Wirkungen kannten, wählten solche, die dem Charakter des Stücks angemessen waren (†). Ohne Kenntniſs der alten Tonarten wird die Mannichfaltigkeit der Melodien und Harmonien in zu enge Gränzen eingeschloſsen. Dieses alles kann man den Sachen heutiger Modekomponisten leicht ansehen, welche nur von der ionischen und äolischen Tonart wiſsen wollen.

Aus der Anwendung des doppelten Kontrapunkts weiſs man, welche Mannichfaltigkeit aus den Umkehrungen entsteht, welchen Nutzen der Kontrapunkt in der Oktave zur Kenntniſs der Harmonie hat, und daſs man vermittelst desselben eine Harmonie, sie sey konsonirend oder diſsonirend, mit Bequemlichkeit auf ihren Grundton zurückführen kann.

Mit welcher Stirne sich alle mögliche uns bekannte Nationaltänze verwerfen laſsen, deshalb beziehe ich mich auf die in dieser Abhandlung bereits angezeigten Gründe.

Endlich scheinet vielen die Unterscheidung der Taktarten lächerlich, ungeachtet doch, der Natur gemäſs, seit den ältesten Zeiten, dem langsamen Gange so wohl als dem geschwinden, die ihm zugehörige Zeit vorgeschrieben ist. Denn, wenn einerley Zeiten in einem Takte vorkommen, so ist der ☾ Takt von zwey Zeiten gegen den von ½ ganz verschieden. Iener wegen seiner gewichtvollen langsamen Bewegungen zu geistlichen Gesängen erbaulich; dieser hingegen wegen seines leichten und geschwinden Ganges zum Muntern bis zum Komischen schicklich. Dem Irrthum, der Unwiſsenheit solcher klugen Herren ist es daher zuzuschreiben, wenn sie erhabene Gesänge z. E. die, so an Gott gerichtet sind, im ½ Takt, und läppische Sachen, worinnen Sechzehntheile auch wohl Zwey und dreyſsigtheile vorkommen, im ☾ Takt setzen; nicht zu gedenken, daſs die Exekutirung solcher Sachen mit Unmöglichkeiten umgeben ist. Ieder Nationaltanz hat seine eigene Bewegung, sein eigenes Zeitmaaſs, seine verschiedenen Arten von Gliedern einer Taktzeit, welche bey dem Dichter auf eben die Art vorkommen (‡).

Nicht

Taktschlagen was wuſste, das dem Sänger nicht nur Tort thut, sondern auch den Lully, den so viele Deutsche leider verehren, das Leben kostete. Crit. Mus. T. I. pag. 181.

An jener wahren Regel haben sich sonst alle gute Komponisten gebunden und das Crescendo und Diminuendo ausgeübt, ohne dadurch sich als Riesen in der Tonkunst ausgegeben zu haben, und ohne damit in der Art ins Lächerliche gefallen zu seyn, als es in unsern Tagen mit den Extremen dem Pianissimo und Fortissimo geschieht.

(*) *An die Verächter der Regel.*

Ihr scheltet auf die Kultur,
Weil's Kultivirerey
Auch giebt; und merkt nicht, daſs selbst diese besser sey,
Als eure dumme Natur.

KLOPSTOCK.

Seite 110. Hamburger Musenalmanach 1781.

(†) *Anmerkung.* Man kann hierüber Dr. Brow'ns Betrachtung über die Musik S. 136. nachlesen, woselbst er der dorischen Tonart gedenket, welche ganz unser D moll mit der groſsen Sexte H. gewesen. Dieſs bestätigen so wohl die katholischen als protestantischen Kirchen in ihren Gesängen.

(‡) Brow'n S. 94. bis 98.

Nicht jeder Nationaltanz, welcher seine eigenen zusammengesetzten geltenden Noten und Zeitmaaſs hat, behält dieselbigen Noten und Zeitmaaſs immer bey. Denn wenn ein Stück nicht zum Tanz bestimmt ist, so kann man die Bewegung lebhafter vorgetragen verlangen. Allein das kömmt öfters vor, wenn ein geschwinderes Tempo verlangt wird, daſs der $\frac{3}{4}$ Takt nicht durch ₵ Takt im schweren langsamen Zeitmaaſs verstanden werde; daſs aber der ₵ Takt im geschwindern Tempo wie im $\frac{3}{4}$ Takt seyn soll, jedoch mit dem Unterschiede, daſs der Vortrag im ₵ Takt schwerer wird, weil sonst kein Unterschied zwischen einem $\frac{3}{4}$ Takt und einem geschwinden ₵ Takt zu erfinden wäre, welche alle beyde zu einem Takt zwey Zeiten haben.

Nachtrag

zu der Abhandlung vom Gesange.

Ich will hier noch einiger besonderer Meynungen gedenken.

Die erste, es laſse sich alles in Musik setzen.

Ich halte diese für eine prahlerische Marktschreyerey. Das gebe ich zu, daſs dem Komponisten bey Ueberlesung eines poetischen oder prosaischen Textes die Noten gleich vor Augen stehen, und er kaum die Zeit abwarten könne, bis sie zu Papier gebracht sind. Allein die Richtigkeit des Gesanges und des Satzes Reinigkeit wird keinem Komponisten als ein groſses Verdienst angerechnet, weil beyde Stücke ein jeder Mensch durch gründlichen Unterricht erlernen kann, und Komponisten, die diese Stücke nicht inne haben, für keine Komponisten zu achten sind. Der Text kann ferner recht skandirt und deklamirt seyn, dieses alles zusammen genommen aber, giebt einem Texte noch immer keine solche Melodie, die dem Charakter des Innhalts vollkommen gemäſs ist. Nur wahren Genies ist es vorbehalten, mit Ausdruck zu schreiben, und dennoch wird selbst von diesen ein Komponist für den andern den Sinn des Dichters mehr oder weniger erreichen, weil jeder Komponist sein angebornes Temperament niemals ganz verstecken kann und er immer für diese oder jene Leidenschaft mehr eingenommen ist. Es giebt Texte, deren melodische Einrichtung, Taktart, Bewegung und Ausdruck sich augenblicklich beym ersten Uebersehen faſsen läſst; es giebt aber auch Texte, deren Plan erst durch vieles Nachdenken gefunden werden muſs: ist aber dieser einmal entdeckt, so ist es so gut als wenn das Stück schon fertig wäre, und der Komponist darf in diesem Fall nicht lange nach den Noten suchen. Diese Mühe giebt sich der Komponist noch gerne, und ein Stück, welches mühsam durchgedacht werden muſs, ist einem Komponisten noch lieber, als die schönsten Sachen, die ihm keine Mühe gemacht haben. Er ist damit zufrieden, daſs dergleichen durchgedachte Stücke sich lange beym Kenner erhalten, weil die Schönheiten desselben nicht gleich alle bemerkt werden, und sich erst nach mehrmaligem Anhören entwickeln.

Der Unbequemlichkeiten, welche Texte in Prosa haben, habe ich schon erwähnet, weil nehmlich die Rhytmen für die Kunst so unordentlich und vielfältig fallen. Einen Vorrath guter prosaischer Texte trift man in der Bibel, besonders in den Psalmen an, und welche Eigenschaften ein guter prosaischer Text zur Musik haben müſse, darüber kann man mit Nutzen den Abt Du Bois im ersten Theil seiner kritischen Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey Seite 312. nachlesen. Der Komponist braucht bey Texten aller Art die Maxime, daſs er Reime wie Prosa, und Prosa wie Reime behandelt.

Die zweyte Meinung ist diese: daſs die alten griechischen Melodien verloren gegangen.

Es läſst sich über die griechische Musik nichts mit Zuverläſsigkeit sagen, gleichwohl sind die Traditionen aller Schriftsteller über diesen Gegenstand die nehmlichen, und man kann daraus nichts entscheidendes ableiten. Das scheinet mir indessen höchst wahrscheinlich, daſs wir die alten griechischen Lieder noch bis auf den heutigen Tag in ihren Melodien haben, denn Luther behielt die katholischen Melodien bey, und legte den Melodien, mit Weglaſsung des lateinischen Textes, deutsche Texte unter:

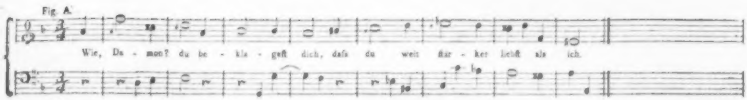
unter: wer will es nun mit Gründen verneinen, dafs die Katholiken ihre Melodien nicht auf die nehnliche Art von den Heiden entlehnet haben, wie Luther zu seinen Texten zur Zeit der Reformation katholische Melodien nahm? Dafs aber dieses vom Luther wirklich geschehen, siehet man noch aus den römischen Breviariis (*), worinn die Gregorianischen Chorale annoch aufbehalten sind.

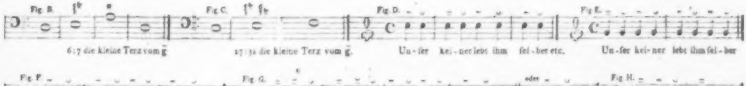
Die diesen alten Kirchengesängen eigene Simplicität und Schönheit, welche noch in den spätesten Zeiten Bewunderer finden wird, ist nun darinn zu suchen: dafs diese Melodien so deklamirt sind, wie eine Rede deklamirt werden mufs, wenn sie die verlangte Wirkung hervorbringen soll, und in so fern bleiben sie immer ein höchst nachahmungswürdiges Ueberbleibsel des Alterthums. Sie bestehen in Gesängen zum Lobe der Götter und der Vorfahren, die durch Tugend und Heldenthaten sich verewigten. Sie haben sich erhalten, weil auf ihre Verfälschung harte Strafen und Landesverweisungen standen. Nachher als sich Musik und Poesie trennte, und jene über diese mit ihrer Fülle der Kunst hervorragte, sind allerdings schätzbare Entdeckungen zur Kunst hinzugekommen, allein jene alten Kirchengesänge thun dennoch bey den prachtvollesten Musiken das ihrige, und Joh. Seb. Bach hat sie bey Recitativen buchstäblich beybehalten. Ich habe diese Gedanken öfters Leuten, die mich besucht haben, mitgetheilet, und finde, dafs sie sogar in musikalischen Chartequen die ich gar nicht nennen mag und kann, verstümmelt gedruckt sind, deshalb hielt ich mich verbunden, meine Meynung hier selbst zu sagen und werde sie bey mehrerer Bequemlichkeit weitläuftiger ausführen.

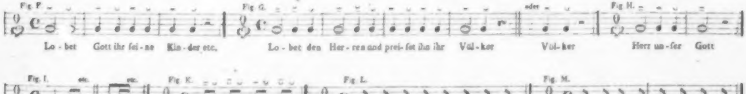
Die dritte Meynung: dafs man in der Geschichte die Zahl der Musikanten zum Gottesdienst im Tempel Salomonis zur Ungebühr erhöhe. Ich halte auch diese Meynung für unwahrscheinlich, wenn ich sie mit dem geschichtsmäfsigen Hergang vergleiche. Es ist wahrscheinlich, dafs auch zu Salomons Zeiten die Gesänge bestimmt gewesen sind nach der Beschaffenheit der Stämme Juda, Benjamin u. s. w., ferner, dafs, wenn alle diese Stämme zusammengekommen, bey dem unter allen versammelten Nationen gefeyerten Ostern alle Sänger und Instrumentisten gesungen, sich abgewechselt und wieder vereinigt haben. Dazu können immer einige hundert Musikdirectoren gehöret haben, die aber nicht Komponisten in der von uns angenommenen Bedeutung des Worts waren: und dafs diese hundert Direktoren viele tausend Sänger und Instrumentisten geführet, ist aus der Idee des Osterfestes, aus der grofsen Anzahl der zum Tempel Salomons gewallfahrten Stämme, höchst wahrscheinlich. Marcelli führt in seinen gedruckten Psalmen noch Melodien der ältesten Zeiten der Griechen und des Stammes Juda von Salomons Zeiten an.

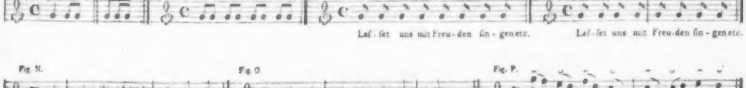
(*) *Anmerkung.* Ein Breviarium ist eigentlich ein mit Melodien versehenes Choral-geistliches Lieder-buch. Die Breviaria der Alten sind den protestantischen Chorälbüchern um deswillen vorzuziehen, weil sie, ihrer Schönheiten im Druck und Papier nicht zu gedenken, die Melodien so unverändert und unverstümmelt enthalten, als Gregorius sie gestiftet hat. Von diesen hat man noch im ganzen römischen Reiche treue Copien. Bey den Lutheranern hingegen sind die Melodien fast in allen Reichen und Staaten, ja gar in allen Kirchen verschieden, jeder Landsmann singet nach der Landes-Städte- und Kirchenart, dadurch entsteht denn natürlich ein den Gottesdienst ganz verwüstlendes Gesang in Kirchen. Aus diesen Gründen habe ich dem Herrn Breitkopf in Leipzig die Chorale des unsterblichen Johann Sebast. Bachs zum Druck übergeben, und denke durch die Einführung dieses Chorälbuchs den verstümmelten Kirchengesang wieder herzustellen, und dieses Bachische Werk für uns und unsere Nachkommen zur Vervollkommung der gottesdienstlichen Praxis gemeinnützig zu erhalten, und auf der andern Seite die darinn überall glücklich angebrachten Kunstgriffe der Komposition den Musikfreunden mitzutheilen.

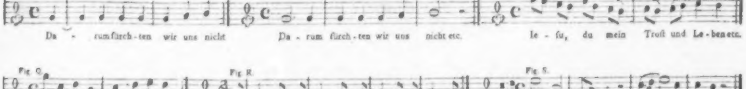
Muſikaliſche Tabelle.











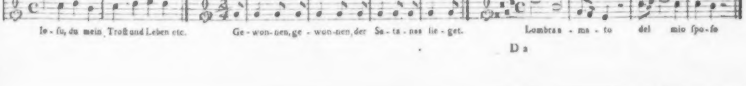


Fig. T.

Lom - bra - ma - to etc.

Fig. U.

Non vè la n'ell'a - re - na del Cau - ca - so cru - de - le, etc.

Fig. V.

Non vè la n'ell'a - re - na del Cau - ca - so cru - de - le

Fig. W.

Gott ist un - ser Hofnung und Stur - ke etc.

Fig. X.

Murre nicht, lie - ber Christ,

Fig. Y.

Lo - bet den Her - ren, denn er ist sehr freundlich etc.

Fig. Z.

Fig. Aa.

Fig. Bb.

Als Or - pheus die ge - dampften Sai - ten

Fig. Cc.

Als Or - pheus die ge - dampften Sai - ten

Fig. Dd.

etc. oder

etc.

jeg - li - cher

Fig. Ee.

Lan - ge gin - ne dies Fest

Ich fol - ge dem Schick - sal, und blei - be zu - frie - den.

Fig. Ff.

Ich fol - ge dem Schick - sal, und blei - be zu - frie - den.

Fig. Gg.

Mur - re nicht, lie - ber Christ, trau auf Gott etc.

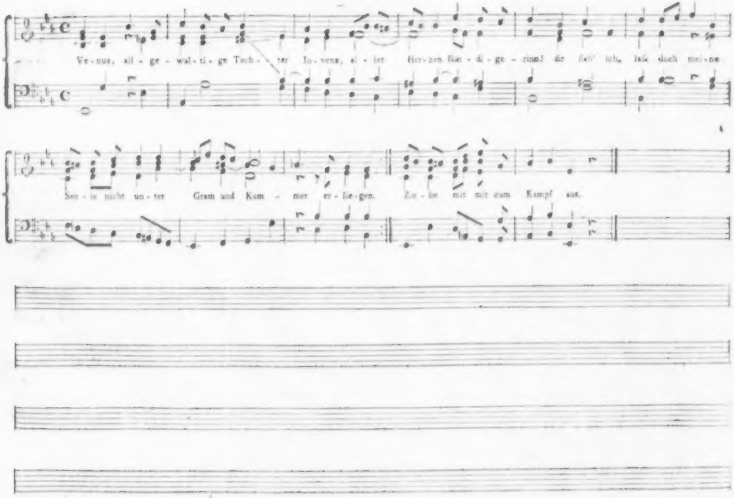
oder

Mur - re nicht etc.

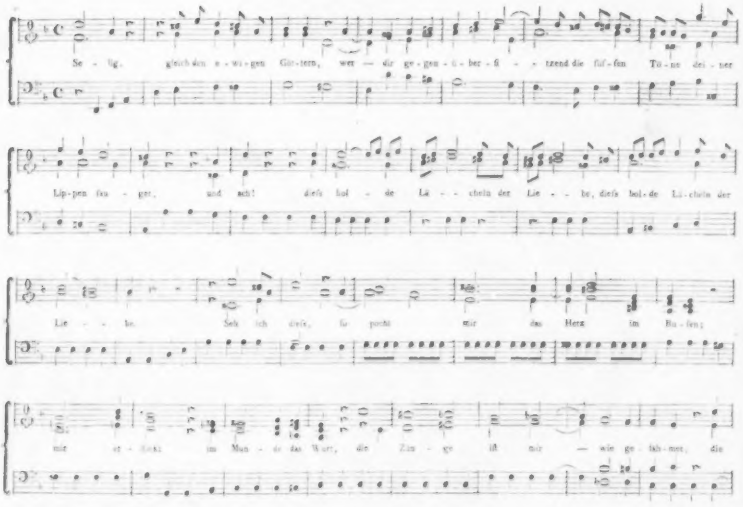
oder

Mur - re nicht, lie - ber Christ, trau auf Gott etc.

I. *Hymne an die Venus.*



II. *An die Geliebte.*



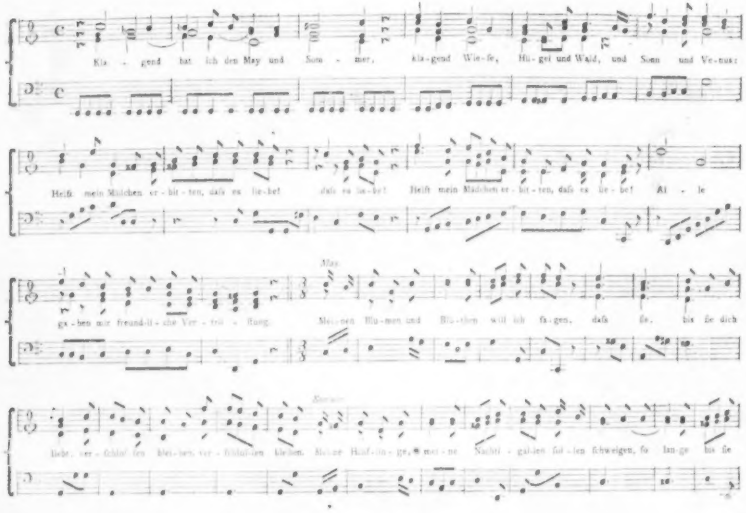
Haar durch - laufe ein plötz - li - ches Feu - er; nichts, nichts mehr sehn die

Au - gen, die Ohren trau - fen; kal - ter Schweiß bricht aus; mich er - greift ein Zit - tern;

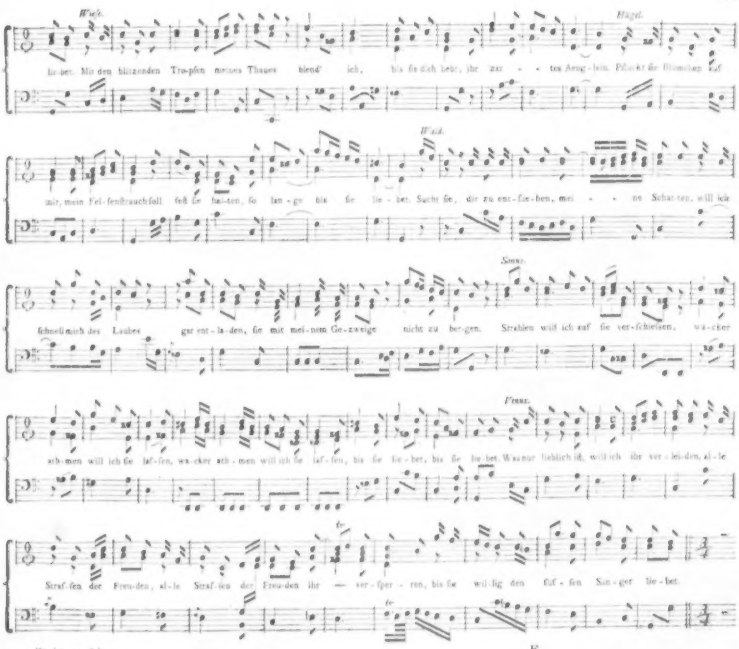
gleich dem Gra - se welk' ich da - hin; der A - them fehlt — mir, ich

ster - be.

III. *Der zärtliche Liebhaber.*



Wiese. *Hügel.*



lie-bet. Mit den blitzenden Tro-pfen meines Thaues blend' ich, bis sie dich liebt, ihr zar - - tes Aeug-lein. Pflückt sie Blümchen auf

Wald.

mir, mein Fel-senstrauch soll fest sie hal-ten, so lan-ge bis sie lie-bet. Sucht sie, dir zu ent-flie-hen, mei - - ne Schat-ten, will ich

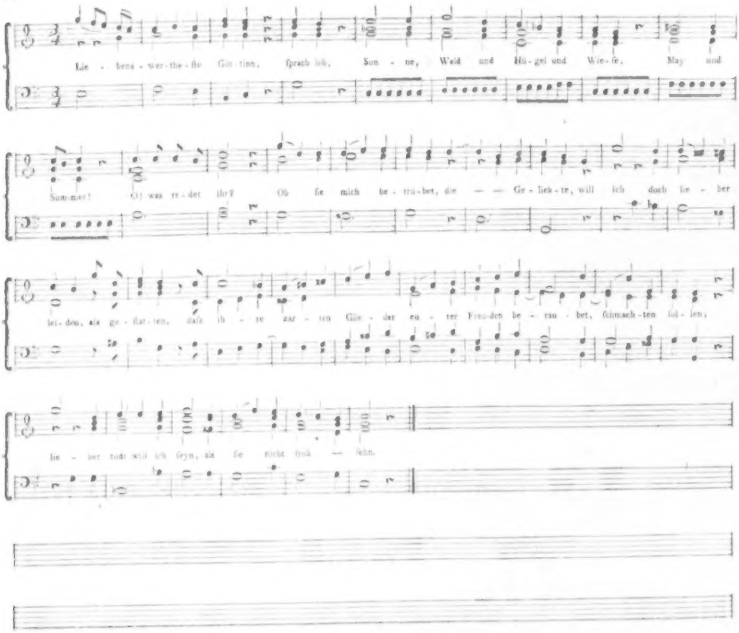
Sonne.

schnell mich des Laubes gar ent-la-den, sie mit mei-nem Ge-zweige nicht zu ber-gen. Strahlen will ich auf sie ver-schiessen, wa-cker

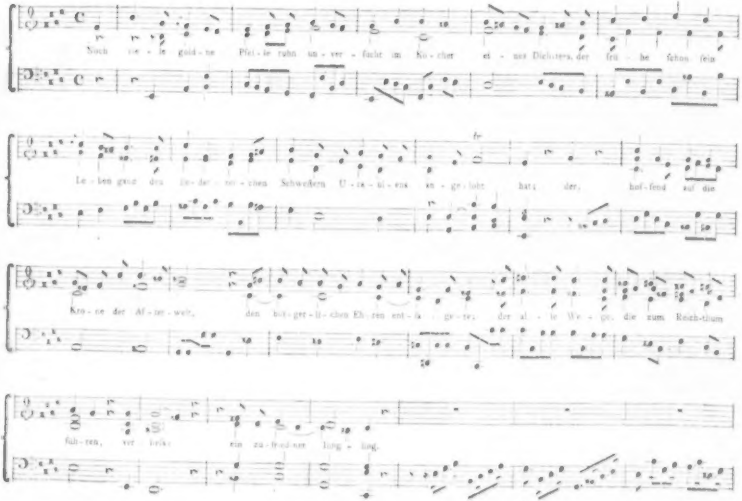
Venus.

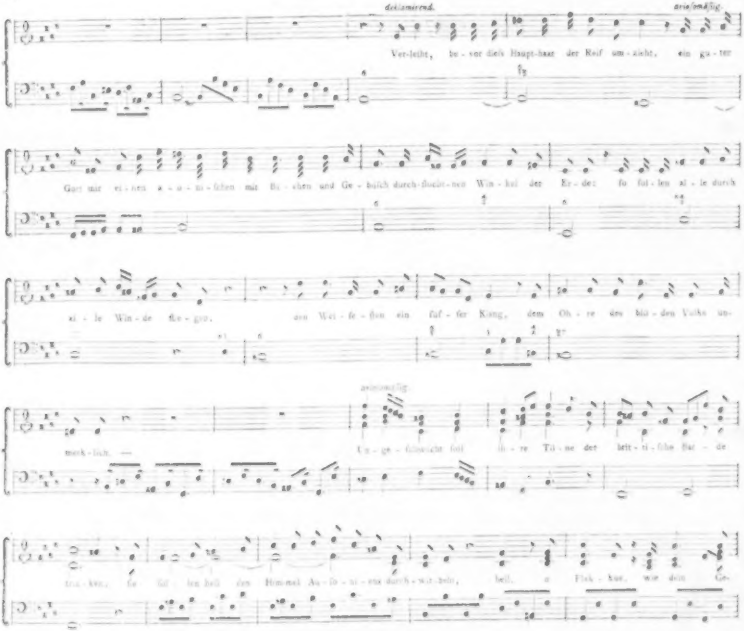
ath-men will ich sie las-sen, wa-cker ath-men will ich sie las-sen, bis sie lie-bet, bis sie lie-bet. Was nur lieblich ist, will ich ihr ver-lei-den, al-le

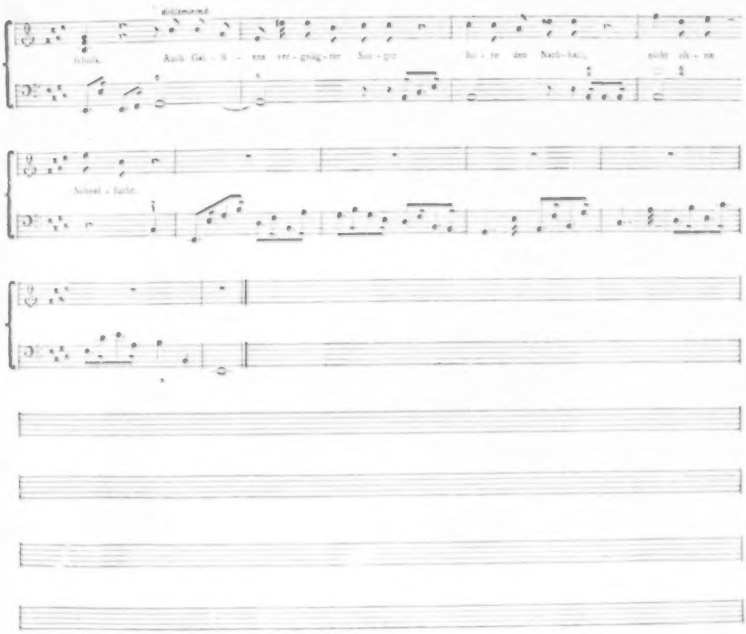
Stras-sen der Freu-den, al-le Stras-sen der Freu-den ihr — ver-sper-ren, bis sie wil-lig den sus-sen Sun-ger lie-bet.


Lie - bens - wer - the - ſte Göt - tinn, ſprach ich, Son - ne, Wald und Hü - gel und Wie - ſe, May und
Sommer! O! was re - det ihr? Ob ſie mich be - trü - bet, die — — Ge - lieb - te, will ich doch lie - ber
lei - den, als ge - ſtat - ten, daſs ih - re zar - ten Glie - der eu - rer Freu - den be - rau - bet, ſchmach - ten ſol - len;
lie - ber todt will ich ſeyn, als ſie nicht froh — ſehn.

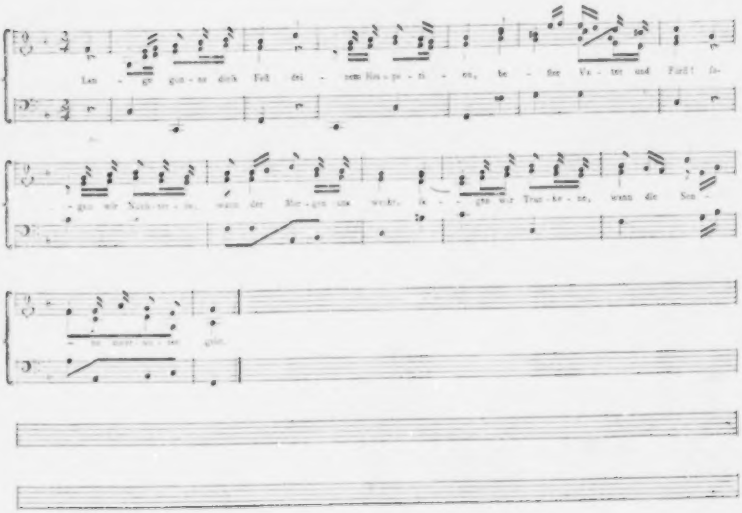
IV. *Abschied von den Helden.*




deklamirend.
ariosomäßig.
Ver-leiht, be-vor dieß Haupt-haar der Reif um-zieht, ein gu-ter
Gott mir ei-nen a-u-ni-schen mit Bi-chen und Ge-büsch durch-flocht-nen Win-kel der Er-de: so sul-len al-le durch
al-le Win-de fle-gen, den Wei-se-sten ein suf-ser Klang, dem Oh-re des blö-den Volks un-
merk-lich. —
ariosomäßig.
Un-ge-fähnicht soll ih-re Tö-ne der brit-ti-sche Bar-de
trin-ken, so sul-len hell den Him-mel Au-so-ni-ens durch-wit-beln, hell, o Flak-kus, wie dein Ge-

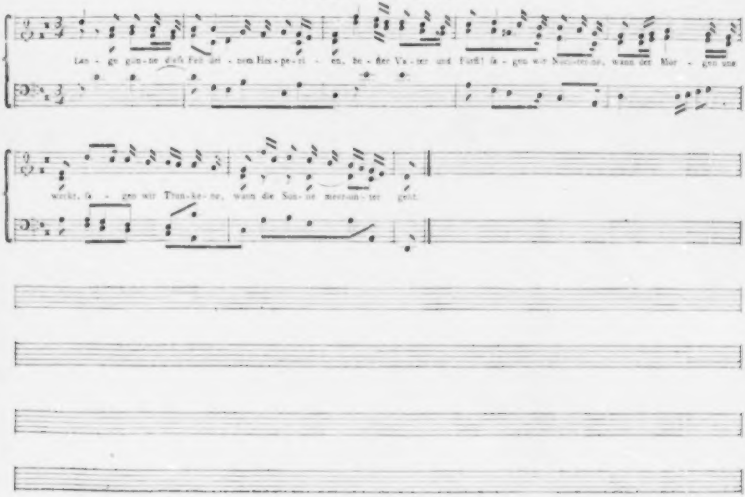

dilettantisch.
schuld.
Auch Gal - li - ens ver - gnüg - ter Sin - ger
hö - re den Nach - hall,
nicht oh - ne
Schwel - fucht.

V. *An den Augustus.*

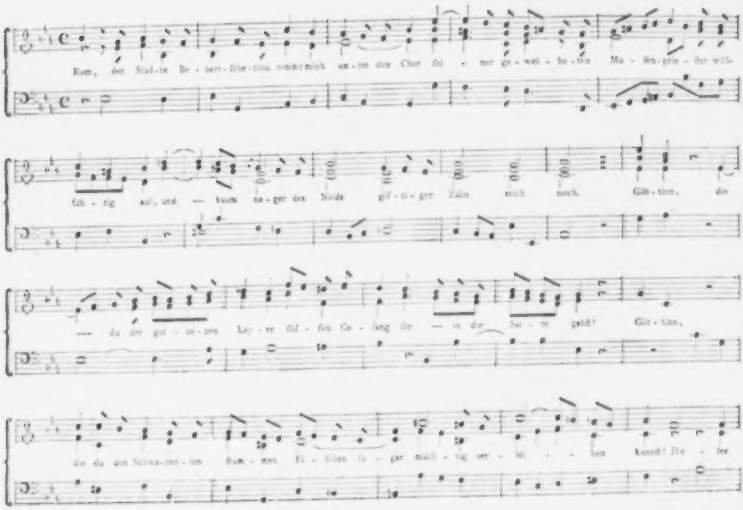


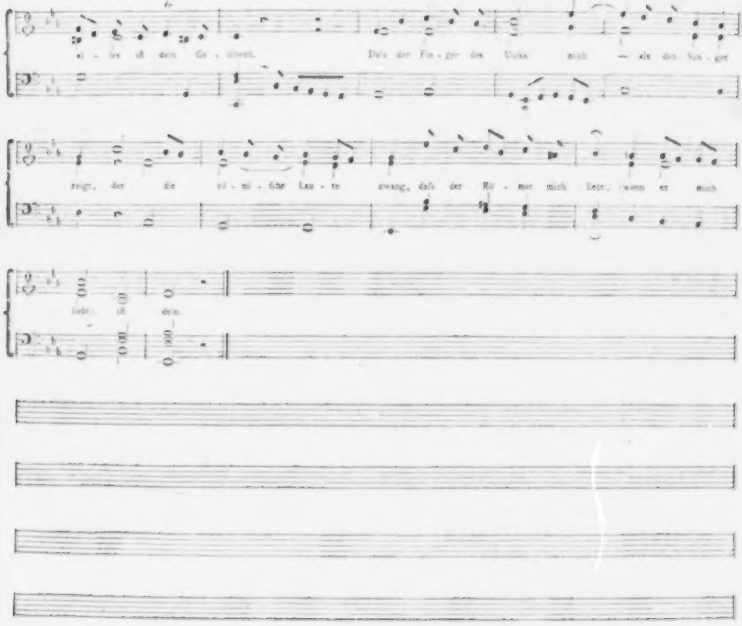
V. *An den Augußus.*

In anderer Taktart.

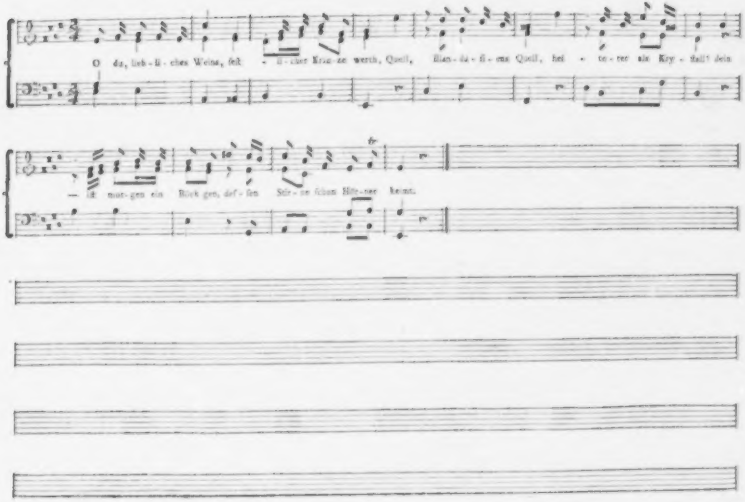


VI. *An Melpomenen.*

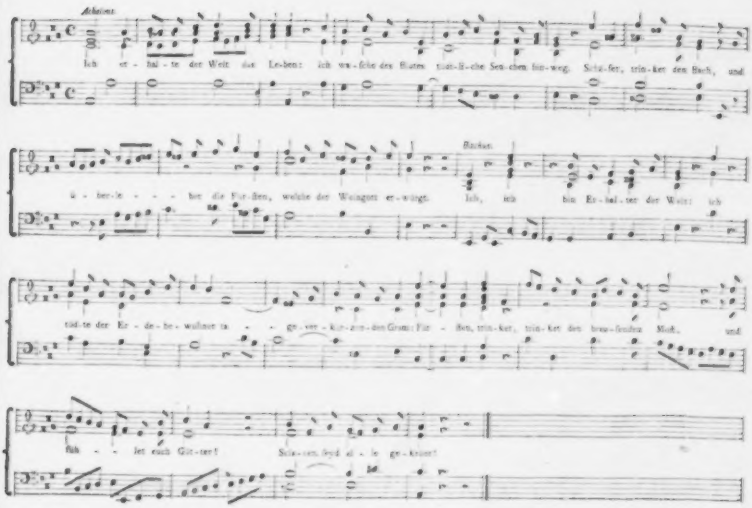



ei - les ist dein Ge - lübnis. Daſs der Fin - ger des Volks mich — als den Sän - ger
zeigt, der die rö - mi - ſche Lau - te zwang, daſs der Rö - mer mich liebt, wenn er mich
liebt, ist dein.

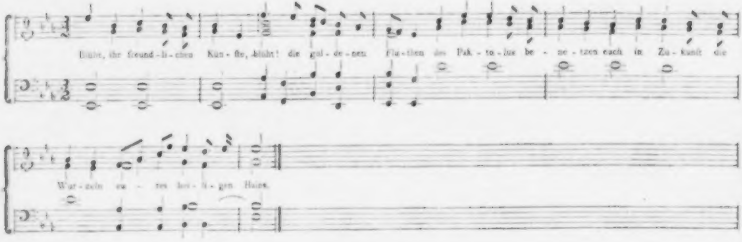
VII. *An einen Quell.*



VIII. *Achelous und Bachus.*



IX. *Die schönen Wissenschaften.*


Blüht, ihr freund-li-chen Kün-ste, blüht! die gul-de-nen Flu-then des Pak-to-lus be-ne-tzen euch in Zu-kunft die
Wur-zeln eu-res hei-li-gen Hains.

Blüht, ihr freundlichen Künste,
Blüht! die goldenen Fluthen
Des Paktolus benetzen
Euch in Zukunft die Wurzeln
Eures heiligen Hains.

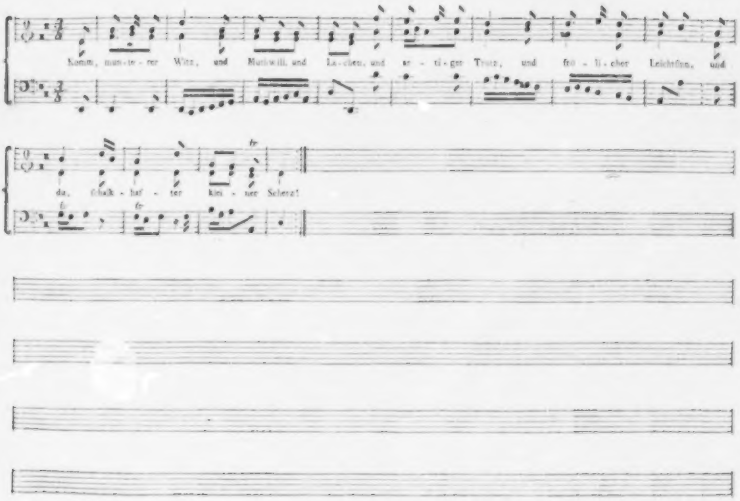
Euch gebühret es zu herrschen
Ueber schwächere Geister,
Und zur euren Altären
Alle Söhne des Irrthums
Knieend opfern zu sehn.

In der Mitternacht hör' ich
Oft den himmlischen Wohllaut
Eures Wettgesangs, höre
Polyhymniens Saiten
Und Uraniens Lied:

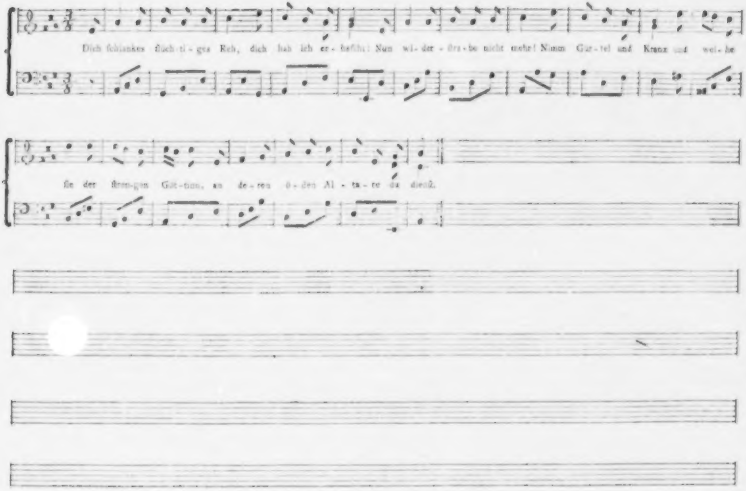
Und zerfliesse vor Wonne:
Denn ihr singet die Thaten
Der unsterblichen Götter,
Unterrichtet die Weisen
Und Regenten der Welt.

Angenehme Gefühle
Und mein Genius reißen
Allgewaltig mich zu euch,
Ketten ewig an euren
Siegeswagen mich an.

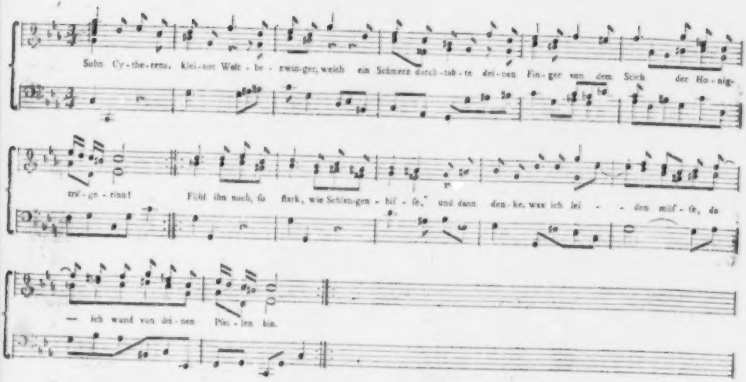
X. *An den Apoll.*



XI. *Amynt und Chloe.*



XII. *Lyde an Amorn.*


Sohn Cy-the-rens, klei-ner Welt-be-zwin-ger, welch ein Schmerz durch-tob-te dei-nen Fin-ger von dem Stich der Ho-nig-
trä-ge-rinn! Fühl ihn noch, so stark, wie Schlan-gen-bis-se, und dann den-ke, was ich lei-den müs-se, da
— ich wund von dei-nen Pfei-len bin.

Sohn Cytherens, kleiner Weltbezwinger,
Welch ein Schmerz durchtobte deinen Finger
Von dem Stich der Honigträgerinn!
Fühl ihn noch, so stark, wie Schlangenbisse,
Und dann denke, was ich leiden müsse,
Da ich wund von deinen Pfeilen bin. *)

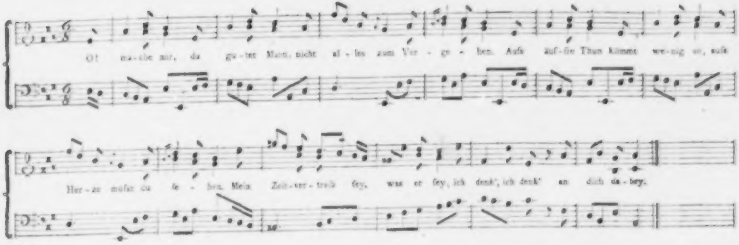
Iener Schäfer mit den feuervollen
Blauen Augen, die mich tödten wollen,
Und mit einem Munde rosenweich,
Ach! der Stolze fliehet vor meinen Küssen!
Ach! der Undankbare fliehet Narrissen **)
Und dem flatterhaften Zephyr gleich!

Ihn, der stets geliebt nie wiederliebet,
Ihn, dem ewig Eis die Brust umgiebet,
Rächer Amor! ihn entflamme du,
Ihm gieb einen Theil von meinen Schmerzen;
Und dann eil' er mit zerschmolznem Herzen
Reuefühlend meinen Armen zu.

*) Anakreon, Ode 30. Lyrische Blumenlese IV. 25.

**) Narcissus sich vor den Umarmungen der Nymphe Echo.

XIII. *Das unſchuldige Weib.*


O! ma-che mir, du gu-ter Mann, nicht al-les zum Ver-ge-hen. Auſs äuſ-ſte Thun kömmt we-nig an, auſs
Her-ze müſst du ſe-hen. Mein Zeit-ver-treib ſey, was er ſey, ich denk', ich denk' an dich da-bey.

O! mache mir, du guter Mann,
Nicht alles zum Vergehen.
Auſs äuſſte Thun kömmt wenig an,
Auſs Herze müſst du ſehen.
Mein Zeitvertreib ſey, was er ſey,
Ich denk' an dich dabey.

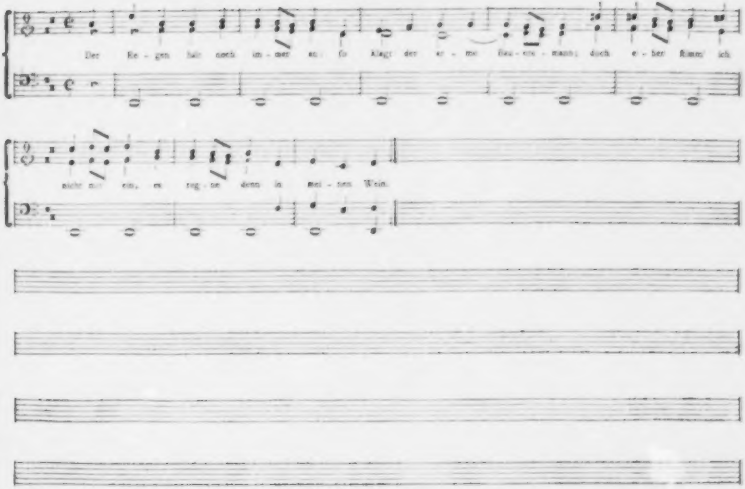
Kein Mann hält immerfort, wie du,
Bey ſeinem Weibchen Wache.
Kaum wink' ich seinem Nachbar zu;
Sogleich ist Feu'r im Dache.
Allein was zankt du denn mit mir?
Ich denk', ich winke dir.

Ich ſehe, daſs du müreiſch biſt,
Wenn wir zuſammen lachen.
Du kennſt ihn ja, wie luſ' er iſt:
Kann man es anders machen?
O! danke deiner Frau dafür:
Sie denkt, ſie lacht mit dir.

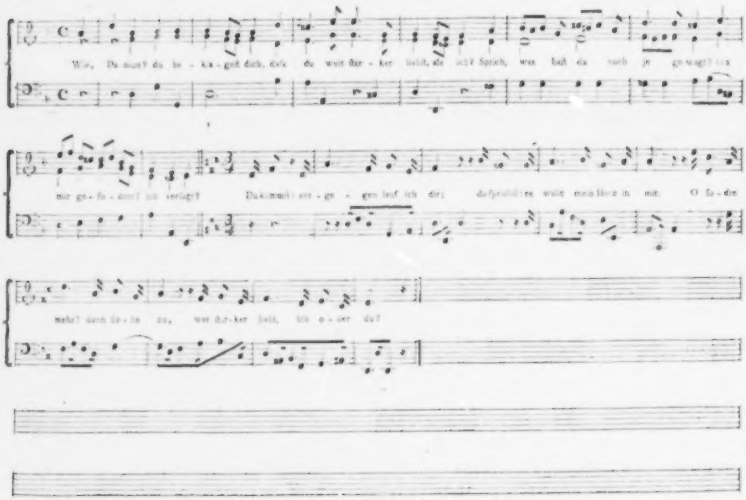
Ergreift und drückt er mir die Hand
Mit heimlich beſcheidnem Blicke,
So nennſt du es Uebelſtand,
Daſs ich ihn wieder drücke.
Mein Männchen, ſey nicht wunderlich:
Ich denk', ich drücke dich.

Dich, dich prüg' ich den Sinnen ein,
Und hal' ein gut Gewiſſen.
Drum laſs den Nachbar bey mir ſeyn,
Ja, laſs mich gar ihn küſſen:
Krispinchen, es verſteht ſich,
Ich denk' ich küſſe dich.

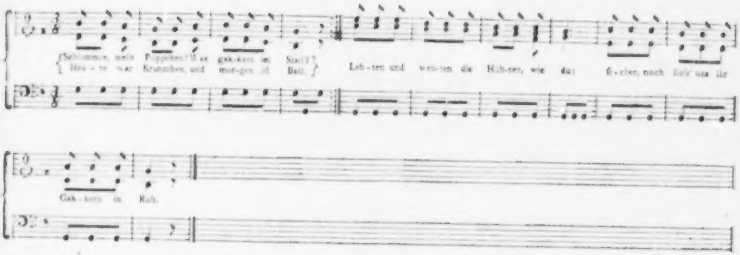
XIV. *Der Regen.*


Der Re - gen hält noch im - mer an; so klagt der ar - me Bau - ers - mann; doch e - her stimm' ich
nicht mit ein, es reg - ne denn in mei - nen Wein.

XV. *Der Vorwurf.*



XVI. *Wiegenlied für gewiſſe Schönen.*

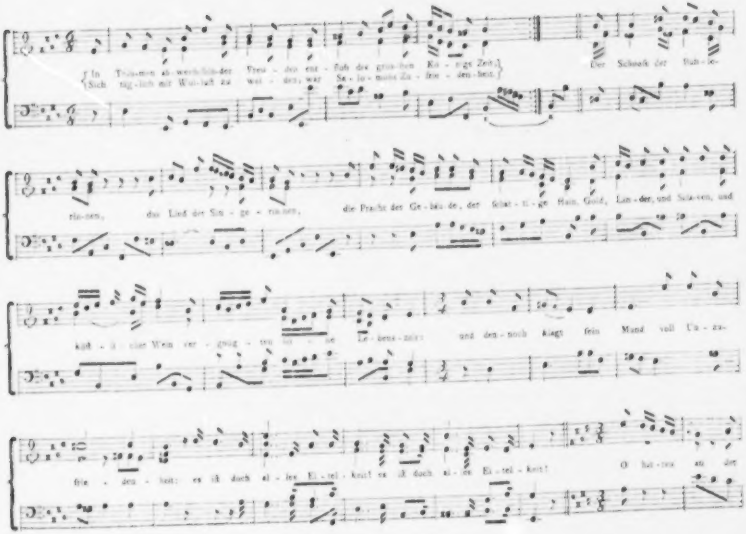


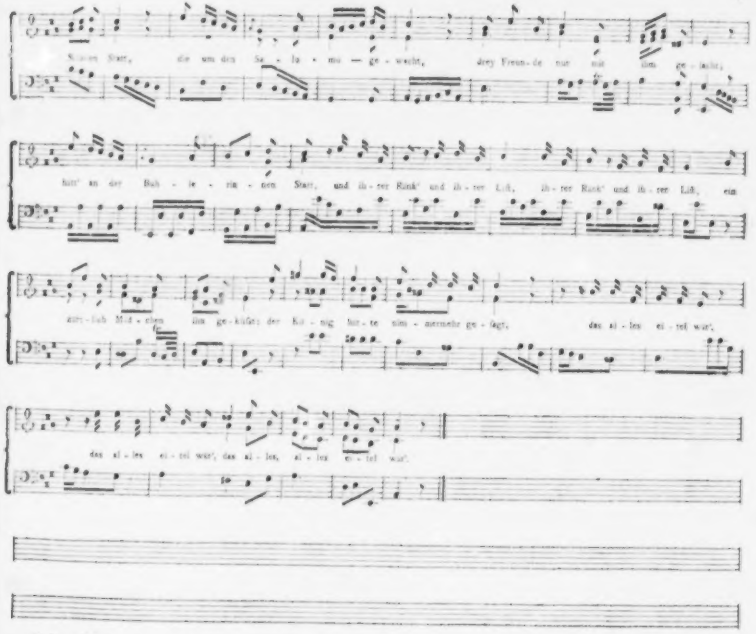
Schlummre, mein Püppchen! – Was gakkert im Stall?
Heute war Kränzchen, und morgen iſt Ball.
Lebten und webten die Hühner, wie du:
Sicher, noch lieſs' uns ihr Gakkern in Ruh.

Schlummre, mein Püppchen! Am Fenſter zu ſtehn,
Knickschen zu machen, nach Aeffchen zu ſehn,
Papchen zu futtern und Mopschen dazu,
Braucht man bis Mittag Erholung und Ruh.

Schlummre, mein Püppchen! Die Tante mag ſchreyn;
Läſst ſie das häſsliche Schmählen nicht ſeyn: —
Putzen verſteht du, die Betten ſind da:
Nimm dir ein Aeffchen, und werde Mama.

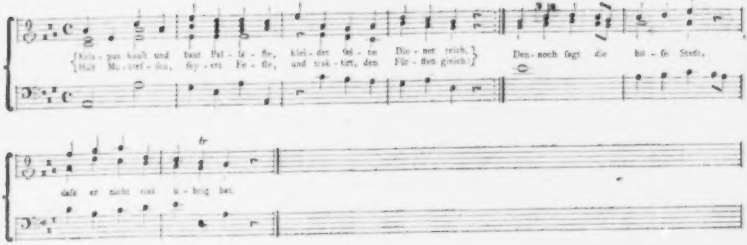
XVII. *Es ist nicht alles eitel.*





Kirnbergers Oden.

XVIII. *Die Bosheiten der Stadt.*


Kris - pus kauft und baut Pal - la - ste, klei - det sei - ne Die - ner reich,
Hält Ma - tres - sen, sey - ert Fe - ste, und trak - tirt, den Für - sten gleich:
Den - noch sagt die bö - se Stadt,
dass er nicht viel ü - brig hat.

Krispus kauft und baut Palläste,
Kleidet seine Diener reich,
Hält Matressen, feyert Feste,
Und traktirt, den Fürsten gleich:
Dennoch sagt die böse Stadt,
Dass er nicht viel übrig hat.

Stax beweist aus Ehrenstellen
Sein Verdienst ums Vaterland,
Und aus vier, fünf Sternestellen
Seinen göttlichen Verstand:
Dennoch sagt die böse Stadt,
Dass er kein's von beyden hat.

Mit dem vollen Federhute
Prangt der goldne Genserich,
Und von seinem edlen Blute
Ueberzeugt sein Wappen mich:
Dennoch sagt die böse Stadt,
Dass kein Rutscher Ahnen hat.

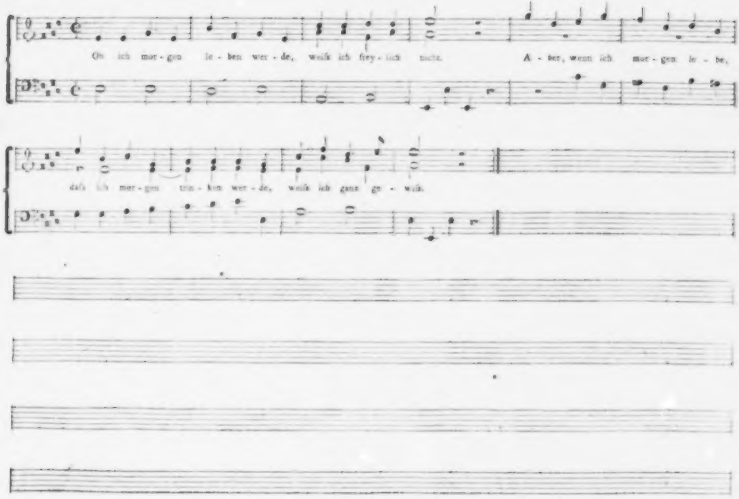
Mops zählt seinen Ehesegen,
Uns in fünfzehn Kindern her,
Und man rühmet allerwegen,
Dass sie klüger sind, als er:
Dennoch sagt die böse Stadt,
Dass er sich verzählet hat.

Lais schlägt die Augen nieder,
Hasset Tanz, Musik und Spiel,
Singet stets Bekehrungslieder,
Und hält auf den Kubach *) viel:
Dennoch sagt die böse Stadt,
Dass sie Bankelkinder hat.

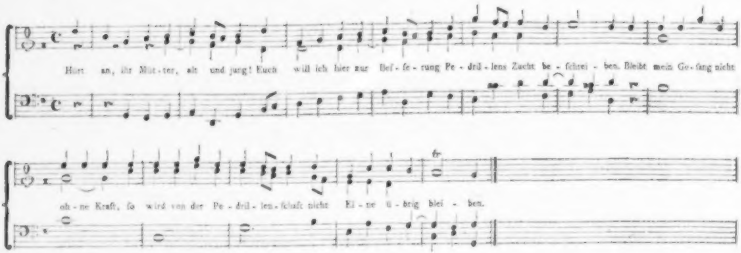
Ueberall verfolgt Selinden
Ein gepudert Stutzerheer,
Jeden weiss sie zu entzünden,
Und ihr wird kein Sieg zu schwer:
Dennoch sagt die böse Stadt,
Dass sie keinen Freyer hat.

*) Ein Geheimbuch auf alle Fälle.

XIX. *Die Gewißheit.*



XX. *Pedrille...*


Hört an, ihr Müt-ter, alt und jung! Euch will ich hier zur Bes-se-rung Pe-dril-lens Zucht be-schrei-ben. Bleibt mein Ge-sang nicht
oh-ne Kraft, so wird von der Pe-dril-len-schaft nicht El-ne ü-brig blei-ben.

Hört an, ihr Mütter, alt und jung!
Euch will ich hier zur Besserung
Pedrillens Zucht beschreiben.
Bleibt mein Gesang nicht ohne Kraft,
So wird von der Pedrillenschaft
Nicht Eine übrig bleiben.

Pedrille, sprach ich, wäre fein,
Soll deine Tochter glücklich seyn,
Sie zeitig Wirthschaft treiben. —
„Sie lernt es, ohne dein Geheiß;
„Und wenn sie gleich nicht alles weiß:
„Sie wird nicht übrig bleiben.

Pedrille, folge meinem Rath,
Und laß nicht allzugroßen Staat
Das junge Mädchen treiben. —
„Gevatter, was geht dich das an?
„Wenn ich es nur bezahlen kann,
„Sie wird nicht übrig bleiben.

Ich seh' sie stets am Fenster stehn,
Und nach den jungen Herren sehn,
Die täglich sich beweiben. —
„Hum! wenn sie sonst nichts böses thut;
„Viel sitzen macht nur dickes Blut.
„Sie wird nicht übrig bleiben.

Die Zeit, die sie vergucken kann,
Die wende sie zu Büchern an,
Die kluge Leute schreiben. —
„Das Lesen schwächt die Augen sehr:
„Und wenn sie liest, was hat sie mehr?
„Sie wird nicht übrig bleiben.

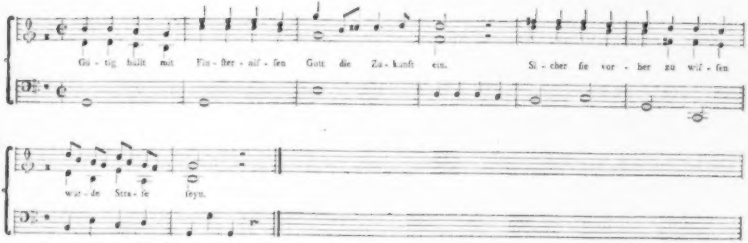
Nichts weiß sie, und spricht stets allein,
Will durch ihr Spotten, Lachen, Schreyn
Die Klügern übertreiben.
„Ach! eben dieß erfreuet mich:
„Ihr Spott, ihr Lachen trifft nur dich.
„Sie wird nicht übrig bleiben.

Du siehst, sie folgt dir selber nicht,
Darf keck sich wider ihre Pflicht
Und deinen Willen sträuben. —
„Ich bin, wie gute Mütter sind,
„Und habe nur dieß eine Kind,
„Sie wird nicht übrig bleiben.

Bey Spielen, Bällen, Mommerey'n
Pflegt oft dein liebes Töchterlein
Bis in die Nacht zu bleiben. —
„Nun gut! du siehst, mein Kind gefällt,
„Und schickt sich für die große Welt.
„Sie wird nicht übrig bleiben. — —

Und so verflossen funfzehn Jahr
Seit ihre Tochter mannbar war,
Bey leeren Zeitvertreiben.
Da sprach Pedrille voll Verdruß:
„Wie krankt mich, daß ich sagen muß,
„Sie wird wohl übrig bleiben!

XXI. *Der Vorwitz das Künftige zu wissen.*



Gütig hüllt mit Finsternissen
Gott die Zukunft ein.
Sicher sie vorher zu wissen
Würde Strafe seyn.

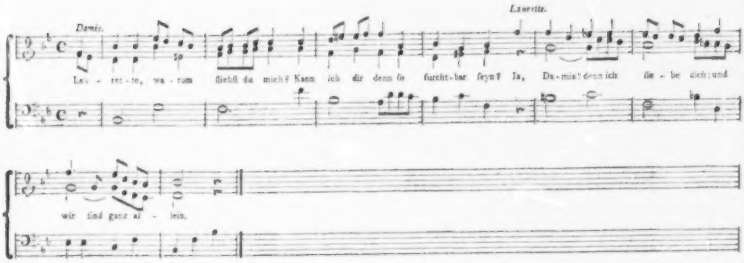
Sah' ich Glück auf meinem Wege
Würd' ich stolz mich kühn,
Und leichtsinnig oder träge,
Fleiß und Kunst verhöhnen.

Sah' ich Unglück würd' ich zittern,
Und die Folgezeit
Würde mir das Glück verbittern,
Das mich itzt erfreut.

Was ich habe will ich nützen,
Fernes Gram nicht scheun,
Und soll ich ein Glück besitzen,
Meines Glücks mich freun.

XXII. *Die Erfahrung.*

Damis und Laurette.



Damis.

Laurette, warum flieht du mich?
Kann ich dir denn so furchtbar seyn?

Laurette.

Ja, Damis! denn ich liebe dich;
Und wir sind ganz allein.

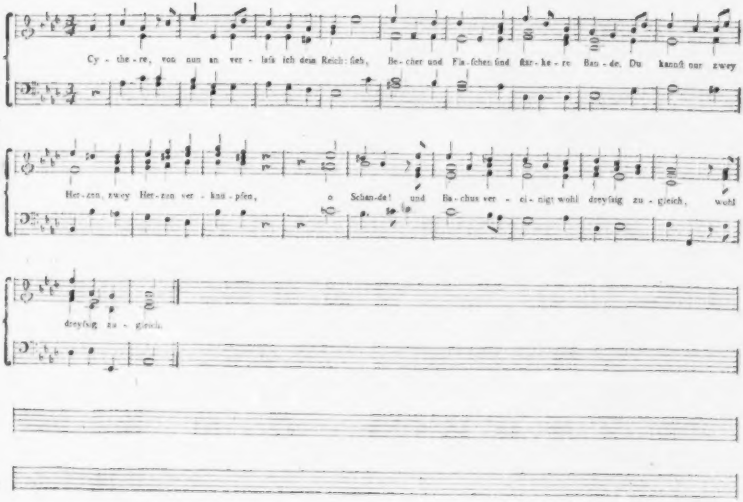
Damis.

Du liebst mich nicht, wie ich dich lieb',
Ein Küßchen kriegt ich doch zum Lohn.

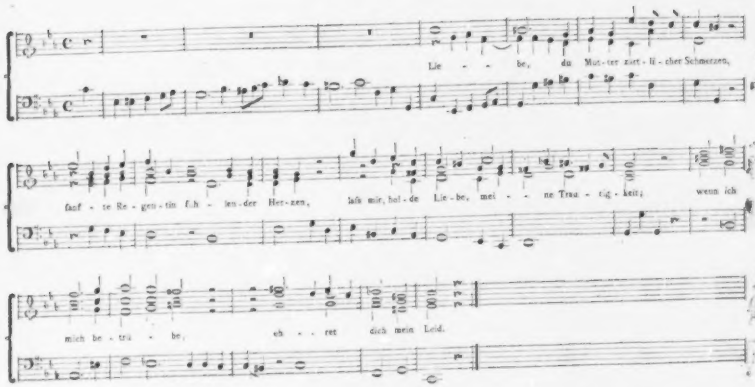
Laurette.

Ja, wenn es nur beym Küßchen blieb':
Euch Vögel kenn' ich schon.

XXIII. *Bachus Vorzug.*



XXIV. *An die Liebe.*

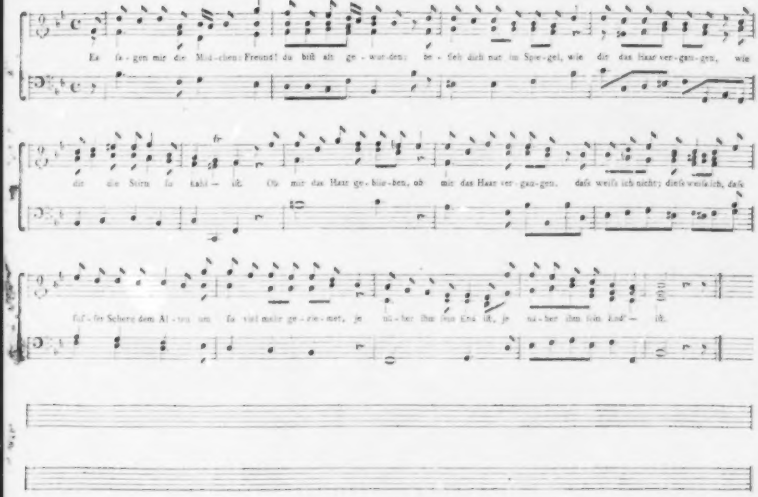


Liebe, du Mutter zärtlicher Schmerzen,
Sanfte Regentin fühlender Herzen,
Laß mir, holde Liebe,
Meine Traurigkeit;
Wenn ich mich betrübe,
Ehret dich mein Leid.

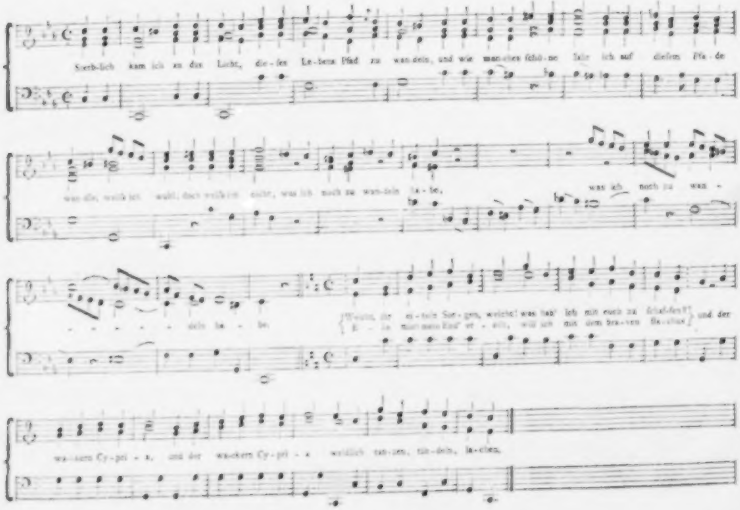
Einsame Thränen liebender Jugend
Sind sie nicht Zeichen hübscher Tugend,
Als des Weisen Lehre,
Die gefühllos macht,
Und des Helden Ehre,
Die der Thränen lacht?

Liebe, du hast mir alles gegeben:
Unschuld und Ruhe, Lieder und Leben;
Was mein Herz empfunden,
Liebe, gabst du mir;
Und auch trübe Stunden,
Liebe, dank' ich dir.

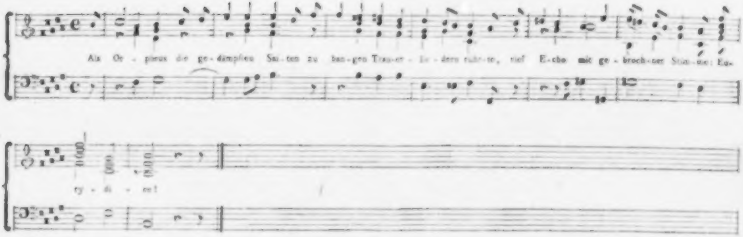
XXV. *Das Alter.*



XXVI. *Der Lebenslauf.*


Sterb-lich kam ich an die Licht, die-ses Le-bens Pfad zu wan-deln, und wie man-ches schö-ne Ziel ich auf diesem Pfa-de
wan-dle, welch ich wollt, doch welch-es nicht, was ich noch zu wan-deln la-be,
was ich noch zu was-
- - - - - deln la - be.
Wenn ich ein-ste Sor-gen, weichet was bei ich mit euch zu Schaffen?
- - - - -

XXVII. *Eurydice und Laura.*



Als Orpheus die gedämpften Saiten
Zu bangen Trauerliedern rührte,
Rief Echo mit gebrochner Stimme:
Eurydice!

Eurydice durchlief die Thäler,
In eine Stelle umwandelnd
Der Wiede tönendes Gewölbe!
Eurydice!

Noch Echo in Thraciens Gebirgen,
Noch hört der Hirt an Hebrus Ufern,
In dämmernden Frühlingsnächten,
Eurydice!

Nein! sing' ich gleich in Orpheus Laute,
Und dir, o meine Laura! Göttle
Das unsterbliche Verlangen,
Die Augen zu:

So wird' ich keinem Wiederhalle
Den lieben Namen Laura singen;
Nein! der von Tränen nasse heiere
Erstimme nicht.

Ich wird' an deinen Busen fallen,
Ich wird' an deinen Lippen hangen;
Und unter taufend Küssen hauch' ich
Den Athem aus.

Ruft' aber eine strenge Gottheit
Zur Strafe mich zurück ins Leben:
So bracht' ich die verhaßten Tage
Stillbewegend hin.

Bey Seufzern und schlaflosen Nächten,
Bey stolzen und geringen Herren,
Mit welken abgeharmten Wangen
Ein Schattenbild.

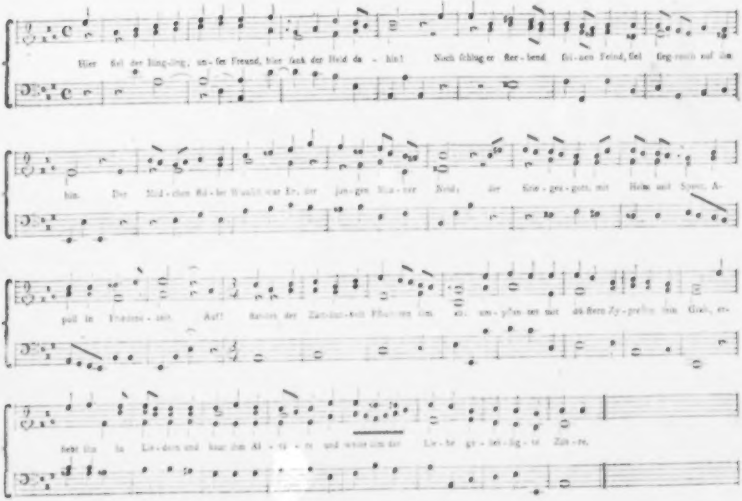
Zerschnitte mir die Todesgöttin
Zuletzt mit ihrem Stal das Leben:
So sing' ich klagend in die Wüsten
Als Nachtigall.

Ihr, die ihr dann im Lenz an Buchen,
Und unter frisch belaubter Ulmen,
Und in schattiger Tänler Schatten
Euch zärtlich kühlet!

Wenn dann im Chor der Nachtigallen
Ein Vogel girrt, und länger heulet,
Aus der Wehmuthvollen Gelpenion,
Dann hört ihr mich *).

*) Nach dem Vorgeben der Thracier singen die Nachtigallen, die an den Grab des Orpheus dort Nester bauen, zärtlicher und lauter, als andere. *Pausanias Reisebeschr. von Griechenland. IX. ps.*

XXVIII. *Grablied der Jünglinge und Mädchen auf einen jungen Helden.*



Jüngling.

Hier fiel der Jüngling unter Feindes,
Hier sank der Held dahin!
Noch fühlig er Rettend seinen Feind,
Fiel Begreich auf ihn hin.

Jüngling.

Voll Schwerts und Hut rih seine Hand
Viel' an ihr Lebensziel.
Für König und für Vaterland
Verbluter' er, und fiel.

Jüngling.

Nicht Weil nach Mutter Schwerte ihn ab;
Kühn führung er sich kaum.
Zu tapfer fand er bald sein Grab
Auf seiner Ehrenbahn.

Mädchen.

Der Mädchen Biller Wunsch war Er,
Der jungen Mutter Neid;
Der Kriegesgurt, mit Helm und Speer,
Apoll, im Friedenskleid.

Mädchen.

Voll Muth trug ihn sein Bulter Ruh,
Voll von des Jünglings Mach.
Für uns, für unsre Mutter Sohn
So früh sein edles Blut.

Mädchen.

Noch nah' ihn, wie der Maja Sohn *)
Lag er mit Blut benetzt.
Ein ewiger Nachruhm hielte sein Lohn;
Man sing' ihn spät, wie jetzt!

Chor der Jünglinge und Mädchen.

Auf! flatter der Zärtlichen Pflichten ihm ab:
Umpflanzet mit dichten Zypressen sein Grab,
Erhebet ihn in Liedern, und baut ihm Altäre,
Und weiset ihm der Liebe gebeiligte Zähre.

Chor der Jünglinge und Mädchen.

Des Jünglings Verdienste und Thaten gerühmt,
Erbaut ihm Trophäen, und sagt ihm dabey:
Und nennet ihn unter den Helden den größten,
Und unter den Freunden der Menschen den besten.

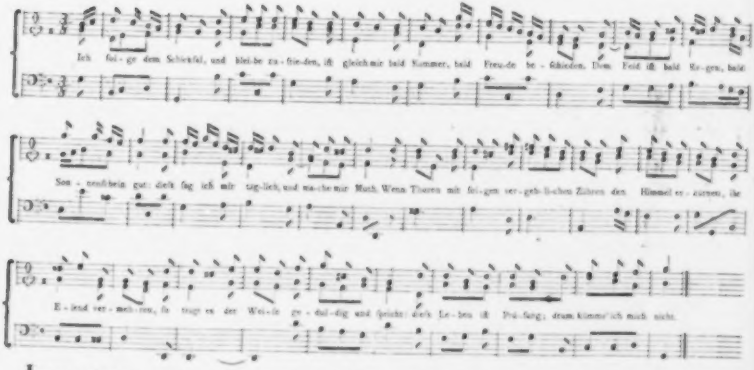
Chor der Jünglinge und Mädchen.

Pflanzt Rosen und Veilchen, sein Grab zu bestreuen!
Umpflanzt es mit Myrthen, begießt es mit Weine!
Umhänget die Urne mit blühenden Kränzen!
Sein Name wird bey den Unsterblichen glänzen.

*) Merkur, der Erfinder der Leyer und der Kampfspiele.

NB. Unter der Musik ist in der dritten Zeile der vorhergehenden Seite das *Auf!* in Friedenszeit zu setzen: *Apoll, im Friedenskleid.*

XXIX. *Der Gleichmüthige.*



Ich folge dem Schicksal, und bleibe zufrieden.
Ist gleich mir bald Kummer, bald Freude beschieden.
Dem Feld' ist bald Regen, bald Sonnenschein gut;
Darum sag' ich mir täglich, und mache mir Muth.
Wenn Thoren mit frigen vergeblichen Zähren
Den Himmel erzürnen, ihr Elend vermehren,
So trägt es der Weise geduldig, und spricht:
Dieß Leben ist Prüfung; drum kümmr' ich mich nicht.

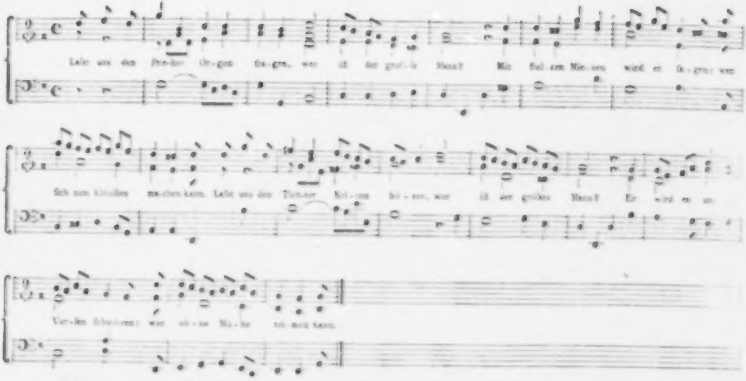
Nie tauf' ich die Menschen; ich weiß wir sind Brüder.
Ich liebe die Kinder, die Armen sind wieder;
Den Thoren belang' ich, verleiten er mich gleich;
Und willig vergeb' ich, ihr Bösen, euch auch.
Doch hab' ich im Vorhof der Großen noch Umgang?
Mit Warmen der knechtlichen Hülfinge Sieg?
Frey denken ist edel, wahr sprechen ist Pflicht;
Drum sprech ich die Wahrheit, und kümmre mich nicht.

Lasse Segel und Ruder vom Süden und Westen
Herbey-holen, den siderten Kreuzer zu rüsten?
Besser ich zur Freude dem kühlenden Mahl?
Die Kerzen? der Silber? den nennenden Saal?
Den Vorrinnde Freuden, den Vorrinnde Trauer,
Zur Seite der Freunden in heiterer Laube,
Ergötzen mich heiter; und was mir gebricht,
Das kann ich entbehren: drum kümmr' ich mich nicht.

Doch wenn den heiteren Leben der Erde
Der Hass nicht ermüde, kein Streitbegierd werde,
Denn, liebliche Mädchen, lockant ist ein Herz,
Geschaffen zur Freude, zur Seelenlust, zum Scherz.

Gern will ich mit euch in verwirrlichten Tänzen
Den Frühling verjüngen, mit Rosen mich kränzen;
Doch hab' ich zur Schmerzlichen, und achten mich nicht,
So liebkos' ich von Herzen, und kümmre mich nicht.

XXX. *Der groſste Mann.*


Laſst uns den Prie-ſter Or-gon fra-gen, wer iſt der groſ-ſe Mann? Mit ſtul-zen Mie-nen wird er ſa-gen: wer
ſich nun kleinſten ma-chen kann. Laſst uns den Tuch-ter Kel-ten hö-ren, wer iſt der groſste Mann? Er wird es un-
Ver-ſen ſchwö-ren: wer ob-ne Mü-he rei-men kann.

Laſst uns den Prieſter Orgon fragen,
Wer iſt der groſſte Mann?
Mit ſtolzen Mienen wird er ſagen:
Wer ſich nun kleinſten machen kann.

Laſst uns den Dichter Kelten hören,
Wer iſt der groſſte Mann?
Er wird es uns in Verſen ſchwören:
Wer ohne Mühe reimen kann.

Laſst uns den Hofmann Denis fragen,
Wer iſt der groſſte Mann?
Er lacht ſich ſchwind, das will ſagen:
Wer ſchwind und ſich bücken kann.

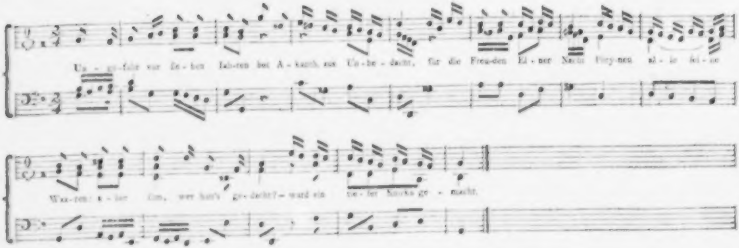
Wollt ihr vom Philoſophen wiſſen,
Wer iſt der groſſte Mann?
Aus dunkeln Reden wolle ihr ſchließen:
Wer ihn verſteht, und gegen kann.

Was darf ich jeden Thoren fragen,
Wer iſt der groſſte Mann?
Er ſeht, die Thoren alle ſagen:
Wer mir am nächſten kommen kann.

Wollt ihr den klügſten Thoren fragen,
Wer iſt der groſſte Mann?
So fragt mich, ich will euch ſagen:
Wer trinken ſie verlachen kann.

XXXI. *Akanth und Phryne.*

Eine Romanze.


Un - ge - fähr vor sie - ben Jah - ren bei A - kanth, aus Un - be - dacht, für die Freu - den El - ner Nacht Phry - nen al - le sei - ne
Wa - ren: a - ber ihm, wer hätt's ge - dacht? — ward ein tie - fer Knicks ge - macht.

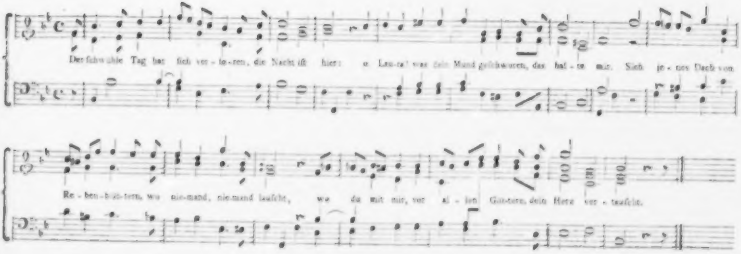
Ungefähr vor sieben Jahren
Bei Akanth, aus Unbedacht,
Für die Freuden Einer Nacht
Phrynen alle seine Waaren:
Aber ihm, wer hätt's gedacht? —
Ward ein tiefer Knicks gemacht.

Neuen Wunder, nach drey Jahren
Hatte Phryne sich bedacht,
Und versprach ihm Eine Nacht
Für die Hälfte seiner Waaren:
Aber er, — wer hätt's gedacht? —
Thut, als hätt' er Schutz gemacht.

Drauf erschien sie nach zwey Jahren
In verfälschter Tracht,
Und verlangt ihm Eine Nacht
Für ein Drittheil seiner Waaren:
Aber er, — wer hätt's gedacht? —
Ward darüber aufgebracht.

Nach den beyden letzten Jahren
Kam sie, glühend als ein Dacht,
Und verlangt für Eine Nacht
Ihm nur ein ihre Waaren:
Aber er, — wer hätt's gedacht? —
Hat sie grausam ausgelacht.

XXXII. *An die Laura.*



Der fahrwohle Tag hat sich verloren,
Die Nacht ist hier:
O Laura! was dein Mund geschworen,
Das halte mir.

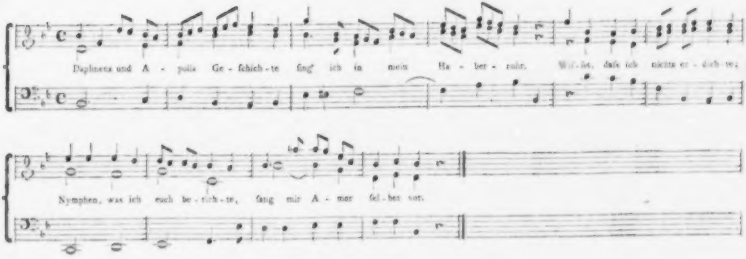
Sieh jenes Dach von Rebenblättern,
Wo niemand lauscht,
Wo du mit mir, vor allen Göttern,
Dein Herz vertauscht.

In diese Laube laß uns schleichen,
Die Venus schützt,
Auf der (für uns zum guten Zeichen!)
Ihr Vogel sitzt.

Dann blicke Luna auch uns beyden
Von ihrem Thron,
Und freuter sey so vielen Freuden:
Endymion!

XXXIII. *Daphne und Apollo.*

Eine Romanze.


Daphnens und A - polls Ge - schich - te sing' ich in mein Ha - ber - rohr. Wis - set, dass ich nichts er - dich - te;
Nymphen, was ich euch be - rich - te, sang mir A - mor sel - ber vor.

Daphnens und Apolls Geschichte
Sing' ich in mein Haberrohr.
Wisset, dass ich nichts erdichte;
Nymphen, was ich euch berichte,
Sang mir Amor selber vor. —

Daphne war ein Stern auf Erden,
Schön, wie Paphos Königinn *)
Sie zu sehn, ihr Freund zu werden,
Trieb Apoll Admetens **) Heerden
In das nahe Tempe hin.

Beyde, Hirt und Nymphe, waren
Zärtlich, und sehr oft allein,
Beyd' in ihren Frühlingsjahren,
Er im Lieben schon erfahren,
Sie schon werth belehrt zu seyn.

Einst

*) Venus, welche ich den Namen Paphia führt, von Paphos, einer Stadt auf der Insel Cypern, wo sie erzogen war, und den ersten Tempel erhalten hatte.

**) Apollo mußte, eines Vergehens wegen, auf einige Zeit den Himmel meiden, und die Heerden des Admetus, eines Königes in Thessalien hüten. Ein sehr anmuthiges Thal in Thessalien hieß Tempe.

Einst, als Daphne Kränze windet,
Und Apoll ihr Blumen bringt,
Und, von Lenz und Lieb' entzündet,
Sie mit beyden Armen bindet,
Und den ersten Kuſs erzwingt:

Durch des ſchönen Thales Mitte
Flieht ſie, wendet oft den Blick.
Hört mit Luſt des Lieblings Bitte,
Spornt itzt Scham die kleinen Schritte,
Hält itzt Liebe ſie zurück.

Schon an ihres Mantels Saume
Hielt der frohe Jüngling ſie:
Aber ſchneller als im Traume
Schuf ihr Vater ſie zum Baume.
Hierum bat ihn Daphne nie!

Schreyt ſie laut, gleich einem Kinde,
Roth, wie Wein, wird ihr Geſicht,
Und ſie flieht ihn; ob geſchwinde,
Wie ein Wölkchen vor dem Winde,
Das vertieth mir Amor nicht.

Endlich ſteht die Peneide *).
Ihr Herz pocht, die Wangen glühn.
Sie giebt nach, und ruſet: Friede!
Junge Nymphen ſind bald müde,
Wenn ſie das Vergnügen flehn.

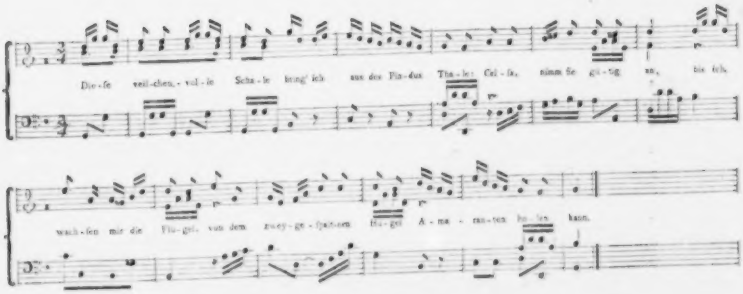
Eingewurzelt ſteht mit Schrecken
Sie der Gott, recht traurigſchön
Ihm die grünen Arme ſtrecken,
Ihn mit ihren Zweigen decken,
Und um einen Kuſs noch flehn.

Zärtlichkeit iſt niemals Sünde,
Aber oft ein Quell von Schmerz.
Er umarmt den Baum gelinde:
Unter ſeiner zarten Rinde
Pochte noch ihr liebend Herz.

Niemals war dieſs Herz von Eiſen,
Als es brach da war es voll;
(Ewig wird die Nachwelt preiſen!)
Für den Vater von Verweiſen,
Und vom Gram um den Apoll.

*) Daphne, eine Tochter des Fleiſsgottes Peneus, deſſen Fluſs das Thal Tempe bewäſſerte. Die Endſylbe ide bezeichnet bey den Griechen eine Abſammung. Die römiſchen Dichter haben dieſe bequeme Endſylbe zuerſt und zuletzt auch die neuern Poeten angenommen, und an die Perſonennamen gehängt.

XXXIV. *Angebinde.*


Die-se veil-chen-vol-le Scha-le bring' ich aus des Pin-dus Tha-le: Cel-sa, nimm sie gü-tig an, bis ich,
wach-sen mir die Flü-gel, von dem zwey-ge-spalt-nen Hü-gel A-ma-ran-ten hol-len kann.

Diese veilchenvolle Schale
Bring' ich aus des Pindus Thale:
Celsa, nimm sie gütig an,
Bis ich, wachsen mir die Flügel,
Von dem zweygespaltnen Hügel *)
Amaranten holen kann.

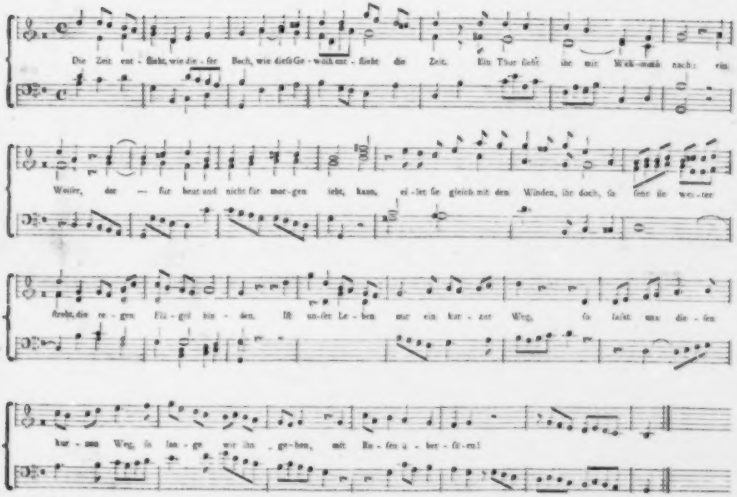
Vesta, Ceres, Aphrodite
Nahmen oft mit gleicher Güte
Einen Strauß von Majoran,
Oder Rosen oder Myrten
Aus den Händen armer Hirten
Statt der Hekatomben an.

*) Der Berg Parnassus, welcher zwey hohe Gipfel hatte, heißt der zweygespaltene oder zweyköpfige.

XXXV. *Die Lebenszeit.*

Die Zeit ent - flieht, wie die - ser Bach, wie diese Ge - wölk ent - flieht die Zeit. Ein Thor sieht ihr mit Wehmuth nach: ein

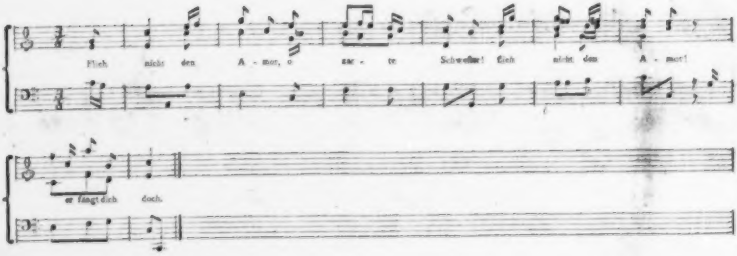
Weiser, der — für heut und nicht für mor - gen lebt, kann, ei - let sie gleich mit den Winden, ihr doch, so sehr sie wei - ter



strebt, die re - gen Flü - gel bin - den. Ist un - ser Le - ben nur ein kur - zer Weg, so lasst uns die - sen

kur - zen Weg, so lan - ge wir ihn ge - hen, mit Ru - sen u - ber - sü - en!

XXXVI. *Der dichtende Knabe.*



Flieh nicht den Amor,
O zarte Schwester!
Flieh nicht den Amor!
Er fängt dich doch.

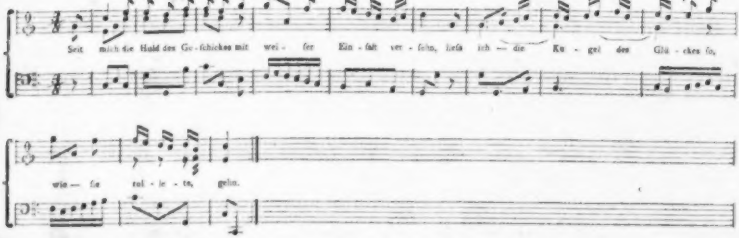
Ich noch im Garten
An einer Nelke,
In deren Schooße
Der Kleine saß,

Mit ihren Düften,
Den süßen Düften,
Die mich vergnügten,
Sog ich ihn ein.

Ich armer Knabe!
Wer kann mir rathen?
In meinem Haupte
Ist er nun Herr.

Und dieses Liedchen,
Klein wie er selber,
Und dieses Liedchen
Ist schon von ihm.

XXXVII. *Der Vergnügsame.*

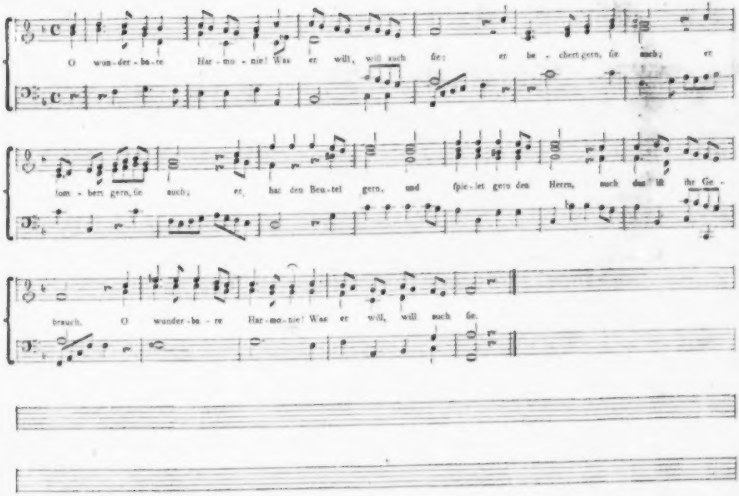


Seit mich die Huld des Geschickes
Mit weiser Einfalt versehn,
Liess ich die Kugel des Glückes
So, wie sie rollete, gehn.

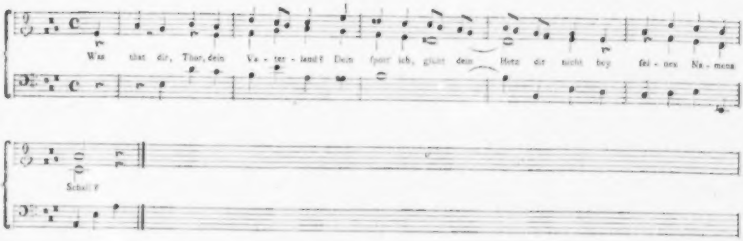
Bey kleiner Güter Genuß
Verschmäht' ich, was mir gebrach,
Und sah dem eilenden Flusse
Der Jugendtage nicht nach.

Frey von verzehrendem Neide,
Von Unvergnügsamkeit frey
Wusst' ich, daß heutige Freude
Ein Quell der morgenden sey.

XXXVIII. *Die Harmonie der Ehe.*



XXXIX. *Parallele zwischen Engelland und Deutschland.*



Was that dir, Thor, dein Vaterland?
Dein spott' ich, glüht dein Herz dir nicht
Bey seines Namens Schall?

Sie sind sehr reich! und sind sehr stolz!
Wir sind nicht reich! und sind nicht stolz!
Das hebt uns über sie!

Wir sind gerecht! das sind sie nicht!
Hoch stehn sie, träumen's höher noch!
Wir ehren fremd Verdienst.

Sie haben hohen Genius!
Wir haben Genius wie sie!
Das macht uns ihnen gleich!

Sie dringen in die Wissenschaft
Bis in ihr tiefstes Mark hinein!
Wir thun's und thaten's lang!

Wen haben sie, der, können Flügs,
Wie Hündel, Zaubereyen tönt?
Das hebt uns über sie!

Wer ist bey ihnen, dessen Hand
Die trunkne Seel' im Bilde täuscht!
Selbst Kneller gaben wir!

Wann traf ihr Barde ganz das Herz?
In Bildern weiter! Griechenland,
Sprich du Entscheidung aus!

Was that dir, Thor, dein Vaterland?
Dein spott' ich, glüht dein Herz dir nicht
Bey seines Namens Schall?

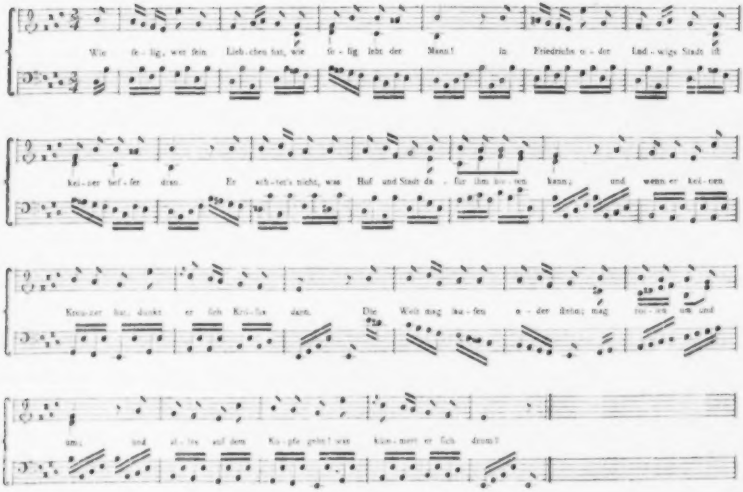
Sie siegen in der finstern Schlacht,
Wo Schiff an Schiff sich donnernd legt!
Wir siegten da wie sie!

Sie rückten auch in jener Schlacht,
Die wir allein verstehn, heran!
Vor uns entflohen sie!

O! sähn wir sie in jener Schlacht,
Die wir allein verstehn, einst dicht
Am blanken Stahl — wenn sinkt,

Wenn unsre Flotten Hermanns sind,
Cherusker unsre Heere sind!
Cherusker, kalt und kühn!

XI. *Luß am Liebchen.*



Wie selig, wer sein Liebchen hat,
Wie selig lebt der Mann!
In Friedrichs oder Ludwigs Stadt
Ist keiner besser dran.

Er achtet's nicht, was Hof und Stadt
Dafür ihm bieten kann;
Und wenn er keinen Kreuzer hat,
Dankt er sich Krösus dann.

Die Welt mag laufen, oder stehn;
Mag rollen um und um;
Und alles auf dem Kopfe gehn!
Was kümmert er sich drum?

Hui! ist sein Wort zu Strom und Wind,
Wer macht aus euch sich was?
Nichts mehr, als wehen kann der Wind,
Und Regen macht nur nass.

Gram, Sorg' und Grille sind ihm Spott;
Er fühlt sich frey und froh;
Und kräftig, vergnügt in seinem Gott,
In daher Jubilo.

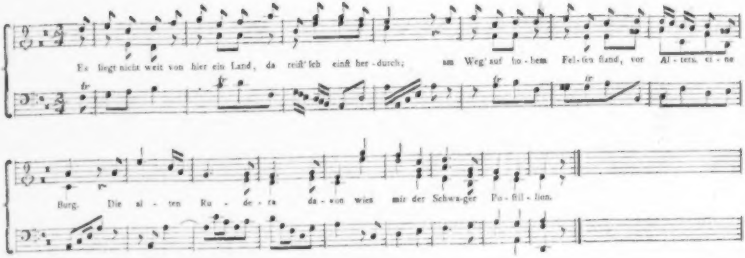
Durch seine Adern kreiset frisch
Und ungehemmt sein Blut.
Gesunder ist er, wie ein Fisch,
In seiner klaren Fluth.

Ihm schmeckt sein Mahl; er schlummert sich
Bey federleichtem Sinn,
Und träumt sich in ein Paradies
Mit seiner Eva hin.

In Götterfreuden schwimmt der Mann,
Die kein Gedanke mißt,
Der singen oder sagen kann,
Daß ihn sein Liebchen küßt.

Doch ach! was sing' ich in den Wind,
Und habe selber keins?
O Evchen, Evchen, komm geschwind,
O komm und werde meins!

XLI. *Der Raubgraf.*


Es liegt nicht weit von hier ein Land, da reist' ich einst her-durch; am Weg' auf ho-hem Fel-sen stand, vor Al-ters, ei-ne
Burg. Die al-ten Ru-de-ra da-von wies mir der Schwa-ger Po-stil-lion.

Es liegt nicht weit von hier ein Land,
Da reist' ich einst herdurch;
Am Weg' auf hohem Felsen stand,
Vor Alters, eine Burg.
Die alten Rudera davon
Wies mir der Schwager Postillion.

Mein Herr, begann der Schwager Matz
Mit heimlichem Gesicht,
War' mir beschert dort jener Schatz,
Fuhr ich den Herrn wohl nicht.
Mein Seel! den König fragt' ich gleich:
Wie theuer, Herr, sein Königreich?

Wohl manchem wasserte der Mund,
Doch mancher ward geprellt.
Denn, Herr, Gott sey bey uns! Ein Hund
Bewacht das schöne Geld.
Ein schwarzer Hund, die Zähne bloß,
Mit Feueraugen, tellergroß!

Nur immer alle sieben Jahr'
Läßt sich ein Flämmchen sehn.
Dann mag ein Bock, kohlschwarz von Haar,
Die Hebung wohl bestehn.
Um zwölf Uhr, in Walpurgis Nacht,
Wird der dem Unhold dargebracht.

Doch merk' eins nur des Bösen List!
Wo noch zum Ungelück
Am Bock ein weißes Härchen ist,
Alsdann Ade! Genick!
Den Kniff hat mancher nicht befacht,
Und sich um Leib und Seel' gebracht.

Für meinen Patt, mit großen Herrn,
Und Meister Urian,
Aeff' ich wohl keine Kirschen gern.
Man läuft verdammt oft an.
Sie werfen einem, wie man spricht,
Gern Stiel und Stein ins Angesicht.

Drum

Drum rath' ich immer: lieber Chuß,
Laß dich mit Keinem ein!
Wann der Kontrakt geschlossen ist,
Reicht man dir Haix und Bein.
Thor eines Kindlein, glaube da,
Macht jeder dir ein X für U. —

Goldmacherey und Lotterie,
Nach reichen Weibern frey'n,
Und Schätze graben, fegner nie,
Wird manchen noch gereun.
Mein Sprüchlein heißt: Auf Gott vertrau,
Arbeite brav und leb genau!

Ein alter Graf, fuhr Schwager Matz
Nach feiner Weise fort,
Vergrub zu Olims Zeit den Schatz
In seinem Keller dort.
Der Graf, mein Herr, hieß Graf von Rips,
Ein Kraut, wie Kaiserbart und Lips.

Der streifte durch das ganze Land,
Mit Wagen, Roß und Mann,
Und, wo er was zu kapern fand,
Da macht' er frisch sich dran.
Wipp! hatt' er's weg, wipp! gieng er durch,
Und schleppt' es heim auf seine Burg.

Und wann er oft zu Luche fuhr,
So schlug mein Graf von Rips, —
Denn hier that ihm kein Teufel was, —
Gar höllisch seinen Schopz.
Denn sein verfluchtes Felsennest
War wie der Königsstein, so fest.

So ist er man gar lang und oft
Viel Gaßenfunkchen aus,
Und fiel den Nachbarn unverhoft
In Hof und Stall und Haus.
Allein, der Krug geht, wie man spricht,
So lang zu Wasser, bis er bricht.

Das Ding verdroß den Magistrat
Im nächsten Städtchen sehr,
Drum rieth der längst auf klugen Rath
Bedächtlich hin und her.
Und rieth und rieth — doch weiß man wohl? —
Die Herren rathen sich halb toll.

Da nun begab sich's, daß einmals
Ob vielem Teufelspaß,
Ein Lumpenhexchen auf den Hals
In Kett und Banden saß.
Schon wetzte Meister Urian
Auf diesen Braten seinen Zahn.

Dieses Hexchen sprach: Hört! laßt mich frey,
So schaff' ich ihn herein.
Wohl! sprach ein edler Rath, es sey!
Und gab ihr oben drein
Ein eisern Privilegium:
Zu hexen frank und frey herum.

Ein nächtlicher Handel! Unfereins
Thut nichts auf solchen Kauf,
Doch Satans Reich ist selten eins,
Und reibt sich selber auf.
Für dieses Spiel die Lügenbrut
Ihr Stückchen ärglich und auch gut.

Sie kroch, als Kritt', aufs Räuberschloß,
Mit lofem leisen Tritt,
Verwandelte sich in das Roß,
Das Rips gewöhnlich ritt;
Und als der Schinshahn krähte früh,
Beflieg der Graf gefattelt sie.

Sie über trug, trotz Gerr' und Sporn,
So sehr er hieb und trat,
Ihn über Stock und Stein und Dorn,
Gerades Wegs zur Stadt.
Früh, als die Thür ward aufgethan,
Seh da! kam unter Hexlein an.

Mit Kratzfuß und mit Referenz
Nahe höhnisch alle Welt:
Willkommen hier, Ihr' Exzellenz!
Quartier ist schon bestellt!
Du hast uns lange satt geknuft;
Man wird dich wieder knuffen, Schuft!

Dem Schnapphahn ward, wie sich's gebührt,
Bald der Prozeß gemacht,
Und drauf, als man ihn kondemnirt,
Ein Galgen ausgedacht.
Da ward mein Rips hinein gesperrt
Und wie ein Murmeltier genährt.

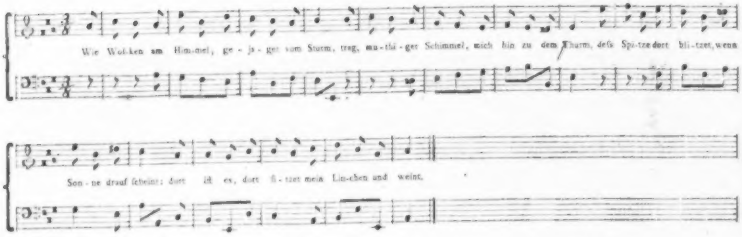
Und als ihn hungern thät, da schnitt
Der Knips, mit Höllenqual,
Vom eignen Leib' ihm Glied vor Glied,
Und briet es ihm zum Mahl.
Als jeglich Glied verzehret war,
Briet er ihm seinen Magen gar.

So schmaus't er sich denn selber auf,
Bis auf den letzten Stumpf,
Und endigte den Lebenslauf,
Den Nachbarn zum Triumpf.
Das Eidenbaum, worum er lag,
Wird aufbewahrt, bis dieser Tag. —

Mein Herr, fällt mir der Kaficht ein,
So denk' ich oft bey mir:
Er dürfte noch zu brauchen seyn,
Und weiß der Herr, wofür? — —
Für die französischen Rauhmarquis,
Die man zur Ferne kommen ließ. —

Als Matz kaum ausgeperorirt,
Seh da! kam queerfeldein
Ein Sanftlaßen daher trotirt,
Und hielt den Wagen an,
Und vähirte, Pack vor Pack,
Nach ungeschempelten Taback.

XLII. *An seinen Schimmel.*



Wie Wolken am Himmel,
Gejaget vom Sturm,
Trag, muthiger Schimmel,
Mich hin zu dem Thurm,
Deſs Spitze dort blitzet,
Wenn Sonne drauf ſcheint;
Dort iſt es, dort ſitzet
Mein Linchen und weint.

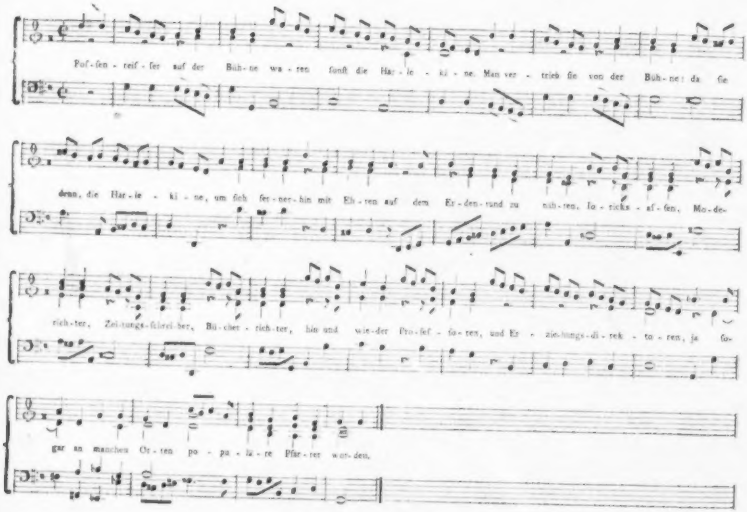
Zu lange, zu lange
Schon harrte ſie mein;
Nun glaubet die Bange
Verlaſſen zu ſeyn.
Und blickt zum Erbarmen
Gen Himmel hinauf.
Zu Hülfe der Armen
Lauf, Schimmel! lauf, lauf!

Du ſchlenderſt ſo träge,
Berg auf und Berg ab,
Die ewigen Wege
Nur immer Trap! Trap!
Galop! wie die Schläge
Des Herzens in mir!
Hay! Brücken und Stege! —
Bey Linchen ſind wir.

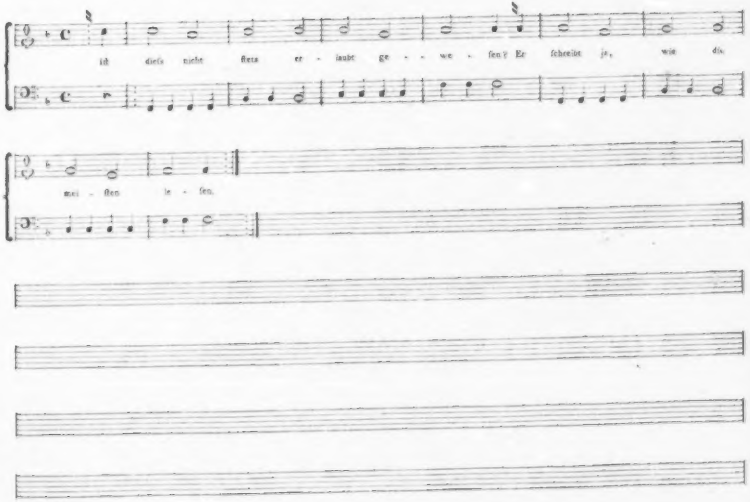
Dort kannſt du denn ruhen,
Und Tagsüber rohn;
Auch ſollſt du nicht ruhen,
Sollſt gütlich dir thun.
Wohlſchmeckender Haber
Erwartet dich dort,
Mein Schimmelchen; aber
Was zauderſt? — Mach fort!

Du hörſt nicht? bring, Schimmel,
Mich ja nicht zum Zorn!
Du kriegſt mir, beym Himmel!
Die Peitſch' und die Sporn.
Und gienge du zu Grunde —
Ha! mehr, als du Pferd,
Iſt eine Secunde
Bey Linchen ſchon werth.

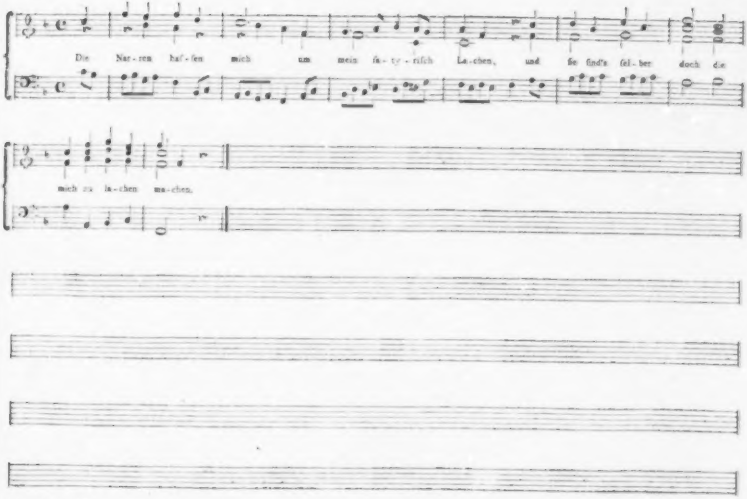
XLIII. *Die Harlekine.*



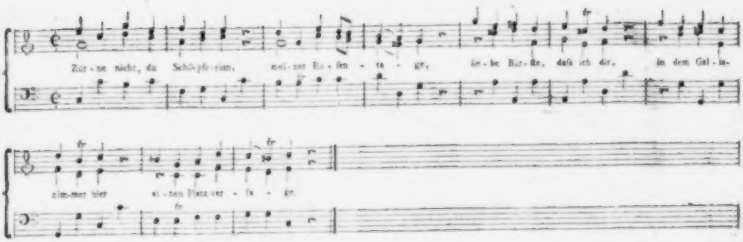
XLIV. *Phanias.*



XLV. *Der ungerechte Haß.*



XLVI. *Lied eines großen Mannes an seine Schubbürste.*



Zürne nicht, da Schöpferin
Meiner Rosentage,
Liebe Bürste, daß ich dir,
In dem Gallazimmer hier
Einen Platz verlage.

Niemand kann indeß, wie ich,
Dich nach Wuren schätzen,
Wär' ich Dichter, feierlich
Machte ich noch ein Lied auf dich;
Hätte müßt' es setzen.

Zauberkraft — das weiß ich nun —
Ist in dir verborgen,
Wer die Fleiß und Kräfte weiht,
Darf in dieser Zeitlichkeit
Für sein Glück nicht sorgen.

Ha, ich lache deß, der sich
Bleich und krank studirt;
Nächtlich bey der Lampe Schein,
Ungegessen, ohne Wein,
Schreibt und meditirt.

Mag wohl die Philosophie
Ihre Männer ziieren!
Aber kann sie meine Frau
Auch um Hals, zu Pracht und Schau
Wie die Perlen führen?

Kann auf meinem Kinde ich
Sie als Treffen tragen?
Und — o sag' mir' — kauf' ich mir
Wohl ein Rittergut dafür,
Oder Pferd' und Wagen?

Lieber Gott, das hilft auch nichts,
Kann auch kaum bezahlen.
Wärt ihr jung, ich rieth' ich, auch
Den Geldverschwendern gleich
Glücklich zu entschlagen!

Ja gar fein! Und nennte man
Mich den Weißen König,
Wüßt' ich zu entschleyern auch
Die Natur; auch Sitt' und Brauch,
Ließ' ich drum nur wenig.

Nein! der Ehren dank' ich schön,
Wie ein dürrer Springer,
Kaiserwerk nutzertragend;
Kennen gleich, um mich zu feiern,
Weit uns kreis die Jungfer.

Der Parfümhändler läßt
Zwar ganz fein; indessen
Nehmt ihn immer mit in Kauf:
Bliebe bergte mir darauf
Doch kein Abendessen.

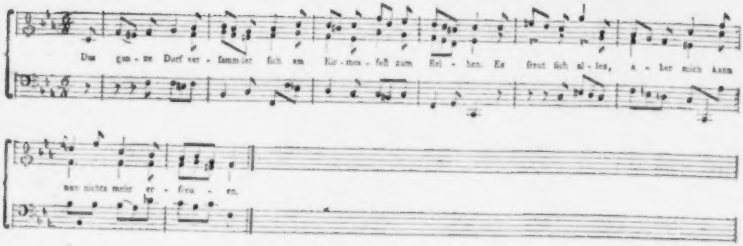
Und dafür im Bettenstock
Fein schön zu ruhen.
Meine Bürste hätte ihr!
Sapperment! dann wollten wir
Nach fünf Jahren ruhen!

Alles Pulsen, alles Tand!
Hier, auf dieser Erden
Kann man durch Geistesfunkeit
Zwar berühmt; doch, ohne Streit,
Seltens glücklich werden.

Ha, was da die Menge nicht
Für Gedanken schwätzen;
Herrig sie bald Wirt,
Ueber Stock und Stein querleid
Beim zu Stalle reiten.

Und dann auf die Bühne Brucks
Con Grandezza treten,
Weidlich über Undank schreyn:
Und: Ja ich! So Gilt' es seyn!
Wie am Schnürchen beten.

XLVII. *Peters Klagelied über den Tod seines Hannchens.*


Das gan - ze Dorf ver - sammlet sich am Kir - mes - fest zum Rei - hen. Es freut sich al - les, a - ber mich kann
nun nichts mehr er - freu - en.

Das ganze Dorf versammlet sich
Am Kirmesfest zum Reihen.
Es freut sich alles, aber mich
Kann nun nichts mehr erfreuen.

Für mich ist Spiel und Tanz vorbey,
Das Lachen ist vorüber;
Ich hasse Lieder mir Schalmey,
Und Klagen sind mir lieber.

Denn ach! mein Hannchen fehlet mir;
Wie könnt' ich die vergessen?
Ich weiss zu gut, was ich an ihr
Für einen Schatz besessen.

Unschuldig war sie, wie ein Lamm,
Konnt' auch kein Kind betrüben,
Und wollte, fromm und tugendsam,
Nur ihren Peter lieben.

Voll, wie der Mond, war ihr Gesicht,
Wie Milch ihr Hals und Nackchen,
Ihr Auge wie Vergissmeinnicht,
Wie Pfirsichen die Backchen.

Roth, wie die Kirsche, war ihr Mund;
Ihr Haar schwarz, wie die Schlehe;
Sie hatte Füsschen, schlank und rund,
Und hüpfte wie die Rehe.

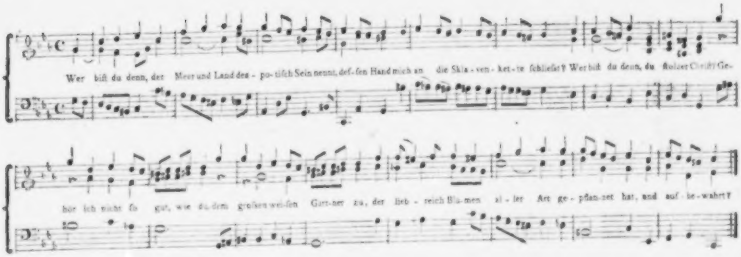
Wie hab' ich neulich nicht mit ihr
Beym Aerndtekranz gesprungen!
Den ganzen Abend tanzten wir,
Und schikerten und sungen.

Und husch! nahm sie den Hut mir dann,
Und schlug mir, eh ich dachte,
Ein apfelgrünes Band daran,
Und sah mich an und lachte.

Wer dachte, als ich so glücklich schien,
So dankbarlich sie küsste,
Dass ich so bald diess schöne Grün
In Schwarz verwandeln müsste!

Du flatterst Bindchen, darfst nun nicht
Um meine Scheitel rauschen,
Nun muss ich (o betrübte Pflicht!)
Dich gegen Flor vertauschen. —

XLVIII. *Empfindungen eines alten Juden.*



Wer bist du denn, der Meer und Land
Despotisch Sein nennt, dessen Hand
Mich an die Skavenkette schließt?
Wer bist du denn, du holder Christ?

Gebor ich nicht so gut, wie du,
Dem großen weisen Gärtner zu,
Der liebreich Blumen aller Art
Gepflanzet hat, und aufbewahrt?

Ein Wink von ihm, und Blumen blühn!
Ein Wink, und Blumen welken hin.
Ihr Duft verweht, die Stätt' ist leer,
Und niemand denket ihrer mehr.

Doch nur verpflanzet, blühen wir,
Zwar nicht, wie Joseph, des Gartens Zier!
Doch blühn wir, wie unter gemischt,
Von Seinen Mundes Hauch erfrischt.

Und der du, gleich uns, Erde bist,
Du wünschest um, du holder Christ,
Von unser beyder Vaterland
Mit Stumpf und Stiele weggebannt?

Nicht meinethalben klag' ich Greise!
Mein Bart und Haar ist längstweiß;
Bald bin ich meiner Bande los,
Und ruh in Vater Abrams Schoße!

Nur unsre Jugend jammert mich!
O nimmis niemals dringt sie hin
Bis zu der Weisheit Altar vor;
Ihr öffnet ihr ja des Tempels Thor

Für euch war ihr, was Kindesband,
Und, was den Denkern Christ erfand,
Uns waren ihr Ackerbau und Zunft,
Und selbst die Schule der Vernunft!

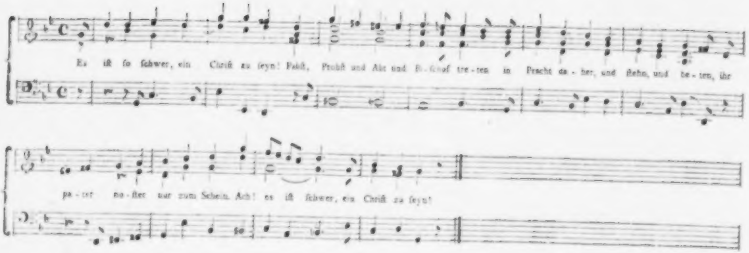
Wahl tadelt ihr den Juden,
Doch hat er mehr als ihr gethan?
Ihr raubt uns, was das Herz entflammt;
Und habt zum Rechnen uns verdammt!

Und wenn, wie ihr, vom Geiz verführt,
Ein Jude ja zum Scharfen wird,
Wenn er, von Dummheit gnäd gefeiert,
Je eine niedre Seele zeigt:

Da rufet Mann und Weib und Kind:
Weg nur den jüdischen Geiend!
Und flucht hat, und spuckt uns an,
Und bellet mich armen alten Mann

Ihr'ds die Lehre, die ihr lehrt,
Wenn ihr uns so gern bekehrt?
Ihr prahlt mit Eures Herrn Gebot,
Der Liebe lehrte sie in Tod!

XLIX. *Schwer und Leicht.*


Es ist so schwer, ein Christ zu seyn! Pabst, Probst und Abt und Bischof tre-ten in Pracht da-her, und stehn, und be-ten, ihr
pa-ter no-ster nur zum Schein. Ach! es ist schwer, ein Christ zu seyn!

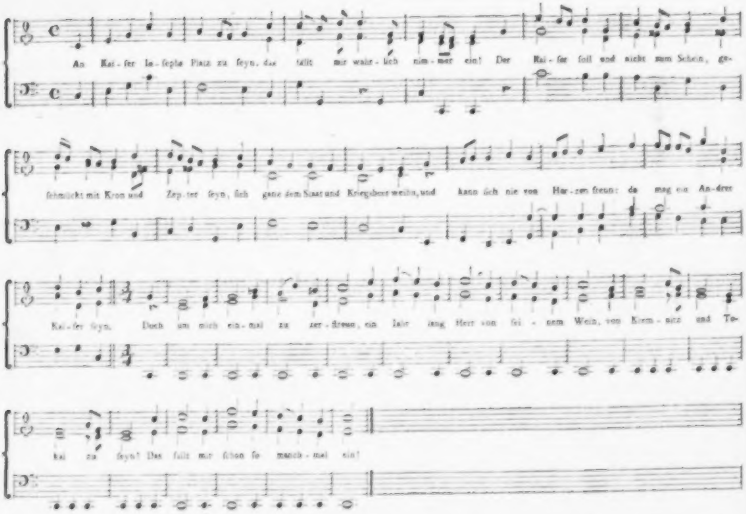
Es ist so schwer, ein Christ zu seyn!
Pabst, Probst und Abt und Bischof treten
In Pracht daher, und stehn, und beten,
Ihr pater noster nur zum Schein.
Ach! es ist schwer, ein Christ zu seyn!

Es ist so schwer, ein Christ zu seyn;
Die Weisen und die Narren grüßen
In alten und in neuen Bibeln,
Und bauen nicht, und reißen ein.
Ach! es ist schwer, ein Christ zu seyn!

Es ist so schwer, ein Christ zu seyn!
Für Geld seh ich den Himmel kaufen,
Ein Huß liegt auf dem Scheiterhaufen,
Ein Calas auf dem Rabenstein.
Ach! es ist schwer, ein Christ zu seyn!

Es ist so schwer, ein Christ zu seyn!
Wenn aber zu den Christuslehren,
Pabst, Probst und Abt Exempel wären,
Die Seelen hell, die Herzen rein:
Dann wär' es leicht, ein Christ zu seyn.

I. *Meine Wünsche.*



An Kaiser Joseph Platz zu seyn,
Das fällt mir wahrlich nimmer ein!
Der Kaiser soll, und nicht zum Schein,
Gefühlmärkt mit Kron und Zepter seyn,
Sich ganz dem Staat und Kriegsheer weihn,
Und kann sich nie von Herzen freun.
Da mag ein andrer Kaiser seyn!
Doch um mich einmal zu zerstreun,
Ein Jahr lang Herr von feinem Wein,
Von Kremnitz und Tokai zu seyn!
Das fällt mir schon so manchmal ein!

Der heilge Vater Pabst zu seyn,
Das fällt mir auch viel weniger ein!
Der alte Herr fühlt Reis allein,
Und kann und darf sich nicht mehr freun,
Muß beten, fingen, sich kasteien,
Und jede Lust als Sünde scheun.
Ey proß die Mahlzeit, Pabst zu seyn!
Doch streicht er feine Gelder ein,
Dann möcht' ich auf drey Stündelein
Sein Vetter oder Bruder seyn:
Und das fällt mir nicht schwer ein!

Der Türken Großsultan zu seyn,
Das fällt mir selbst im Traum nicht ein!
Er sitzt im Harem, wie im Schrein,
Der Türk', und trinkt kein Tropfen Wein,
Und kann sich nur an Henkerspein
Und aufgehobenen Köpfen freun.
Da mag der Henker Sultan seyn!
Doch war sein Gold und Edelstein,
Sein Chier- und sein Zyperwein,
Und sein Georgien *) doch mein!
Das fällt mir oft, auch wachend, ein!

*) Die Heimath der köstlichen Frauenzimmer.

II. *An einen Bach.*

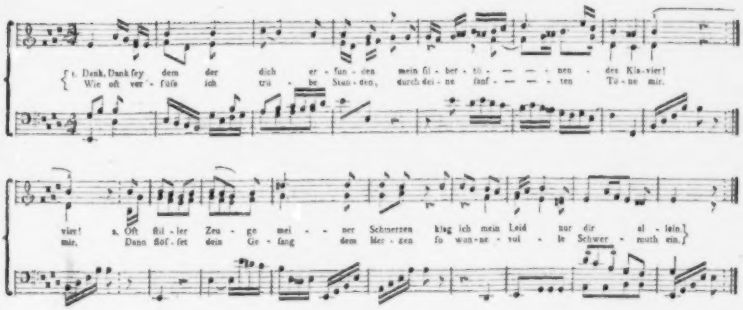
Wie oft hab' ich du klei-ner hel-ler Bach, mit Thrä-nen dich ge-trübt! du mur-mel-test so sanft, und

ach! ich seufz-te, ich seufz-te so ver-liebt! Nun ich ein Feind der Lie-be bin, komm

ich als Trin-ker oft zu dei-nen U-fer hin; Nun sollst du nütz-li-cher mir seyn; nun

kühl-le mei-nen Wein

LII. *An das Klavier wenn es rein gestimmt ist.*



Dank, Dank sey dem der dich erfunden
Mein silbertönendes Klavier!
Wie oft versüß ich trübe Stunden,
Durch deine sanften Töne mir.

Mit nie empfundnen Seeligkeiten
Fühl ich wie sich mein Herz erfreut
Wenn Schmerzend sanft durch alle Saiten
Die zärtlichste Empfindung bebt.

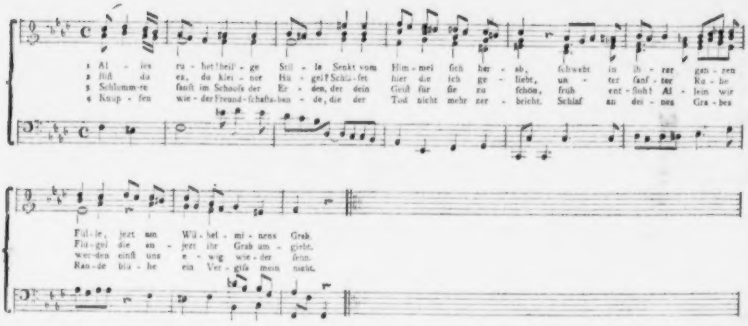
Oft stiller Zeuge meiner Schmerzen
Klag ich mein Leid nur dir allein.
Dann stöhret dein Gesang dem Herzen
So wonnevolle Schwermuth ein.

Bin ich dann gleich von Schmerz umgeben,
So schaffest du mir Trost und Ruh,
O wäre doch mein ganzes Leben
So freudenvoll und sanft wie du.

So klagend sanft singt Philomele,
Ihr trauervolles Lied im Hain.
Wie ihr Gesang durchströmt die Seele,
Dem Zauberton, so silberrein.

Dank, Dank sey dem der dich erfunden
Mein silbertönendes Klavier
Durch dich versüß ich trübe Stunden
Durch deine sanften Töne mir.

LIII. *Lied.*



ENDE

Probe verschiedener Griechischen Sylbenmaafse.

Sapphisches Sylbenmaafs.

(Aus drey Sapphischen und einem Adonischen Verse bestehend.)

I. Venus, allgewaltige Tochter Jovens.

Der Sappho Hymne an die Venus übersetzt von Ramlern in Sapphischen Sylbenmaafs.

II. Selig, gleich den ewigen Göttern.

Der Sappho Lied an die Geliebte, von eben demselben.

Hendekasyllabus.

III. Klagend bat ich den May, und Sommer, klagend *N.*

Ramlers lyr. Blumenlese B. VIII. S. 129.

Alcaisches Sylbenmaafs.

(Aus zwey eilfsylbigen Alcaischen, einem neunsylbigen jambischen, und einen zehnsylbigen umgekehrten Alcaischen Verse bestehend.)

IV. Noch viele goldne Pfeile ruhn unverfucht.

Raml. lyr. Ged. 4te Strophe der XXXII. Ode.

Asklepiadeisches Sylbenmaafs.

(Aus drey Asklepiadeischen und einem Glykonischen Verse bestehend.)

V. { Gieb dem Lande sein Licht wieder, o bester Fürst!
Lange gönne diefs Fest

Ramlers Oden aus dem Horaz, letzte Strophe der IV. Ode.

Asklepiadeisches Sylbenmaafs.

(Mit Glykonischen und Asklepiadeischen Versen abwechselnd.)

VI. Rom, der Städte Beherrscherinn.

Raml. Oden aus dem Horaz V. Ode 15. Vers u. f.

Asklepiadeisches Sylbenmaafs.

(Aus zwey Asklepiadeischen, einem Pherecrateischen und einem Glykonischen Verse bestehend.)

VII. O du, lieblichs Weins, köstlicher Kränze werth.

Ramlers Oden a. d. Horaz, erste Strophe der VI. Ode.

Heroisch-Archilochisches Sylbenmaafs.

(Aus dem heroischen Verse, Hexameter genannt, und einem Archilochischen Verse bestehend.)

VIII. Ich erhalte der Welt das Leben, ich waische des Blutes.

Nachgeahmte Sylbenmaafse der Griechen.

IX. Blüht, ihr freundlichen Künste,

Aus dem Französischen des *K. v. Fr. Fr.* II.
Ramlers lyr. B. I. B. IX. S. 400.

X. Komm, munterer Witz, und Muthwill und Lachen,

Ramlers lyr. Ged. 5. Strophe der II. Ode.

XI. Dich schlankes flüchtiges Reh, dich hab' ich erhascht,

Raml. lyr. Ged. 1te Strophe der III. Ode.

XII. Sohn Cytherens, kleiner Welthezwinger, *Frau Karschin.*

Raml. lyr. Blumenl. B. VI. S. 84.

XIII. O! mache mir du guter Mann,

R. B. L. B. I. S. 11.

XIV. Der Regen hält noch immer an,

Raml. Blumenl. B. I. S. 36.

XV. Wie Damon, du beklagest dich,

Weifsens kleine lyr. Ged. I. Theil, S. 147.

XVI. Schlummre mein Puppchen,

Raml. lyr. Blumenl. B. III. S. 122.

XVII. In Träumen abwechselnder Freuden, *Löwen.*

Raml. lyr. Blumenl. B. VI. S. 30.

XVIII. Krispus kauft und baut Pallaste.
Raml. lyr. Blumenl. B. I. S. 18.

XIX. Ob ich morgen leben werde. *Lessing.*
R. lyr. B. L. B. I. S. 25.

XX. Hört an, ihr Mütter alt und jung.
eben daselbst B. III. S. 226.

XXI. Gütig hüllt mit Finsternissen,
eben das. B. III. S. 120.

XXII. Laurette warum flehst du mich?
eben das. B. III. S. 180.

XXIII. Cythere, von nun an verlass ich dein Reich. *Beyer.*
eben das. B. VI. S. 31.

XXIV. Liebe, du Mutter zärtlicher Schmerzen. *Zacharia.*
eben das. B. VI. S. 35.

XXV. Es sagen mir die Mädgen. *N.*
eben das. B. VIII. S. 254.

XXVI. Sterblich kam ich an das Licht. *N.*
eben das. B. VII. S. 177.

XXVII. Als Orpheus die gedämpften Saiten. *Lange.*
eben das. B. VI. S. 17.

XXVIII. Hier fiel der Jüngling unser Freund. *Weiße.*
eben das. B. VI. S. 71.

XXIX. Ich folge dem Schicksal *Rampach.*
eben das. B. VI. S. 41.

XXX. Lasst uns den Priester Orgon fragen. *Lessing.*
eben das. B. VII. S. 111.

XXXI. Ungefähr vor sieben Jahren. *N.*
eben das. B. VIII. S. 147.

XXXII. Der schwüle Tag hat sich verloren. *N.*
eben das. B. VI. S. 7.

XXXIII. Daphnens und Apolls Geschichte. *N.*
eben das. B. VIII. S. 191.

XXXIV. Diese veilgenvolle Schale. *N.*
Raml. lyr. Blumenl. B. IX. S. 160.

XXXV. Die Zeit entfliehet, wie dieser Bach. *N.*
eben das. B. IX. S. 167.

XXXVI. Flieh nicht den Amor, O zarte Schwester. *N.*
eben das. B. VIII. S. 215.

XXXVII. Seit mich die Huld des Geschickes. *N.*
eben das. B. IX. S. 163.

XXXVIII. O wunderbare Harmonie. *N.*
eben das. B. VIII. S. 144.

XXXIX. Was that dir Thor dein Vaterland?
Klopstocks Oden, S. 188.

XL. Wie selig, wer sein Liebchen liebt.
Bürgers Gedichte, S. 19.

XLI. Es liegt nicht weit von hier ein Land.
Bürgers Ged. S. 150.

XLII. Wie Wolken am Himmel.
Götting. Blumenl. S. 30.

XLIII. Possenreisser auf der Bühne.
eben das. S. 40.

XLIV. Ist diess nicht stets erlaubt gewesen.
Hagedorns poetische Werke, S. 202.

XLV. Die Narren hassen mich.
Götting. Blumenl. S. 110.

XLVI. Zürne nicht du Schöpferinn.
Götting. Blumenl. S. 18.

XLVII. Das ganze Dorf versammelt sich.
Götting. Blumenl.

XLVIII. Wer bist du denn, der Meer und Land, *Alxinger.*
Hamburger Blumenl. S. 119.

XLIX. Es ist so schwer ein Christ zu seyn.
Hamb. Blumenl. S. 60.

L. An Kaiser Josephs Plaz zu seyn.
Hamb. Blumenl. S. 16.

LI. Wie ist hab' ich, du kleiner heller Bach.

LII. Dank, Dank sey dem *Demoiſ. Krüger.*

LIII. Alles ruhet! *Demoiſ. Krüger.*

Diese Ode gehört zu No. I. pag. 17.

Venus, allgewaltige Tochter Iovens,
Aller Herzen Bändigerinn! dir flieh' ich,
Laß doch meine Seele nicht unter Gram und
Kummer erliegen.

Kehre wieder zu mir, erhabne Göttin,
Wenn du je mich liebreich erhörtest, auf mein
Bitten je den goldenen Palast deines
Vaters verließest,

Und mit vorgespannten geschwinden Spatzen,
Die mit schwarzen Flügeln die Luft schlugen,
Durch den Aether niederfuhrst, denn zurück sie
Sandtest, und lächelnd

Mich mit himmlisch freundlichsten Antlitz fragtest,
Was mich schmerze; fragtest, warum ich heute
Vom Olymp dich zu mir gerufen; fragtest,
Was ich verlange,

Meiner Seele zärtlichen Harm zu lindern;
Welchen Jüngling ich zu gewinnen fleehe,
Wen mit Liebesfesseln zu binden: „Sage,
„Sappho, wer kränkt dich?

„Flieht er dich, so soll er dir eilig folgen;
„Will er nicht beschenkt seyn, so soll er schenken;
„Küßt er nicht, so soll er nach deinem Herzens
„Wunsche dich küssen."

O! so komm auch itzt, und entlade mich von
Diesem schweren Kummer; vollbringe, Göttin,
Was ich zu vollbringen mich sehne; ziehe
Mit mir zum Kampf zu.

Verbesserungen:

Seite 19 im ersten Takte des dritten Notensystems soll statt der mittelsten Note der drey obern Stimmen des eingestrichenen *f*, *d* seyn.
Seite 28 im ersten Takte zweyten Systems muß das zweyte Viertel der nacht über dem Baß stehenden Note statt des eingestrichenen *g*, *c*, und
Seite 54 im vierten Takte des ersten Systems muß die mittelste Note des eingestrichenen *h*, *g* seyn.

LEIPZIG,

gedruckt bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.

Neue Gedichte

vom

Verfaßer

des

Frühlings.

Berlin,
bey Christian Friedrich Voß.
1758.

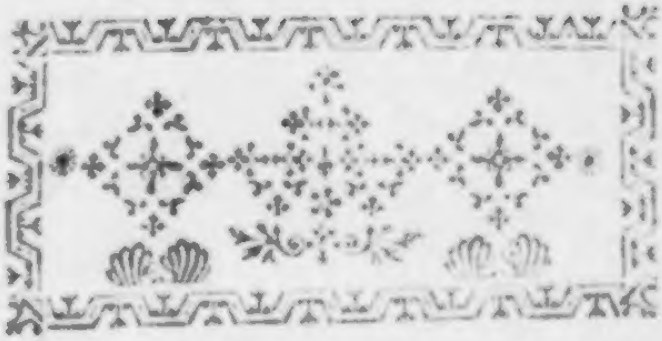
BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

An die
verwittwete Hauptmannin
Freyfrau von der Golz
auf Patrow ꝛc. ꝛc.

Die Gütigkeit, die Ewr. Gnaden ehemals hatten, auf die Beförderung meines Glücks bedacht zu seyn, ist mir allemal in frischem Angedenken geblieben, und wird mir auch

niemals daraus verlöschen, ohngeachtet Ewr. Gnaden, nach Dero mir bekannten Gesinnung, sie vielleicht selber vergeßen haben. Erlauben Sie mir demnach, daß ich Ihnen hierdurch, obgleich späte, ein Zeugniß meiner Dankbarkeit ablege, und Dieselben versichre, daß die Hochachtung, die ich für Dero ungemeine Eigenschaften habe, nie aufhören wird.

E. C. v. K.



Vorbericht.

Diese wenigen Gedichte sind unter vielen Zerstreuungen aufgesetzt worden, und der Verfaßer hat so wenig Arbeit daran gewandt, daß ihm vielmehr ihre

Verfertigung zur Erhohlung von anderer Arbeit gedient hat. Er wird daher zufrieden seyn, wenn sie nur Kennern nicht ganz mißfallen.

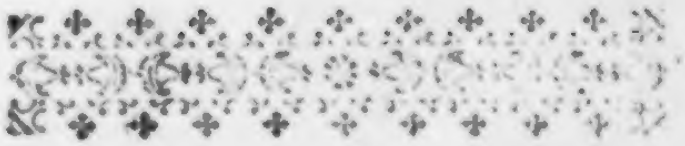
Es sind einige Idyllen darunter. Dem Verfaßer hat immer gedünkt, daß die Franzosen die Idylle dadurch zu sehr eingeschränkt haben, daß sie den Stoff dazu, allein aus dem Schäferleben entlehnt. Das Landleben ist überhaupt dazu geschickt, und es kommt nur darauf an, daß man niedrige und ungesittete Ideen

aus

aus derselben entfernt, um sie gefällig zu machen. So hat Theokrit Hirten- und Fischer-Idyllen, und Bion eine Vogelsteller-Idylle mit vielen Beyfall verfertiget; und des Grotius Nauticum, und Sannazars Piscatoria, sind auch Beweise, daß das Schäferleben nicht allein zu dieser Art von Gedichten geschickt ist. Nach diesem Beyspiele hat der Verfaßer ein paar Gärtner-Idyllen und eine Fischer-Idylle gewagt. Es würde anstößig gewesen seyn, wenn derselbe Kunst-Gärtner darin aufgeführt hätte,

er hoft aber nicht, daß die seinigen den Geschmack beleidigen werden, und wenn es der Nahme thut, so kan ihn die Gewohnheit erträglich machen.

Ver-



Verzeichniß der Gedichte.

1. Ode an die preußische Armee.

2. Lied eines Lappländers.

3. Dithyrambe.

4. Liebslied an die Weinflasche.

5. Grablied.

6. Die Freundschaft, eine Erzählung.

7. Emire und Agathokles.

8. Arist.

9. Der gelahmte Kranich, eine Fabel.

10. Cephis, Idylle.

11. Milon und Iris. Idylle.

12. Irin. Idylle.

13. Nach dem Bion, Idyll. 2.

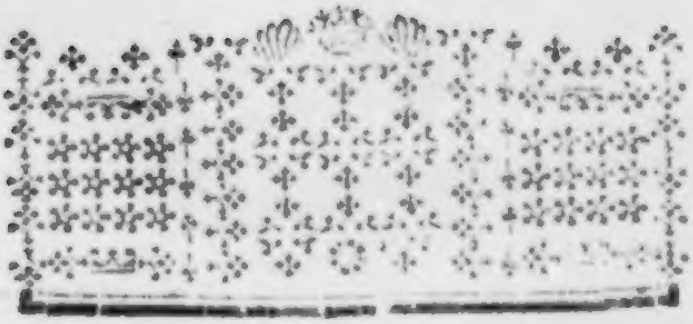
14. Auf den Tod des Majors v. Blumenthal.

15. Ein Gemählde.

16. Auf den Tod eines großen Mannes.

17. Auf das Bildniß Raphaels, von ihm selbst gemahlt.

Ode



Ode
an die preußische Armee.
Im Merz 1757.

Du unüberwundnes Heer! mit dem
Tod und Verderben
In Legionen Feinde dringt,
Um das der frohe Sieg die güldnen
Flügel schwingt
O Heer! bereit zum Siegen oder Sterben.

Sieh!

Sieh! Feinde deren Last die Hügel
fast verfaulen
Den Erdkreis beben macht,
Ziehn gegen dich und drohn mit Qvaal
und ewger Nacht;
Das Wasser fehlt wo ihre Roße
trinken.

Der dürre schiele Neid treibt nieder-
trächtge Schaaren
Aus West und Süd heraus,
Und Nordens Höhlen seeyn, so wie
des Ostes, Barbaren
Und Ungeheur, dich zu verschlingen,
aus.

Verdopple deinen Muth! Der Feinde wilde Fluthen
Hemmt Friedrich und dein starker Arm;
Und die Gerechtigkeit verjagt den tollen Schwarm.
Sie blizt durch dich auf ihn, und seine Rücken bluten.

Die Nachwelt wird auf dich, als auf ein Muster sehen;
Die künfftgen Helden ehren dich,
Ziehn dich den Römern vor, dem Cäsar Friederich,
Und Böhmens Felsen sind dir ewige Tropheen.

Nur

Nur schone, wie bisher, im Lauf
von grossen Thaten
Den Landmann, der dein Feind nicht ist!
Hilf seiner Noth, wenn du von Noth
entfernet bist!
Das Rauben überlaß den Feigen und
Croaten.

Ich seh, ich sehe schon — freut euch,
o Preußens Freunde! —
Die Tage deines Ruhms sich nahn.
In Ungewittern ziehn die Wilden stolz
heran.
Doch Friedrich winket dir, wo sind
sie nun, die Feinde?

Du eilest ihnen nach, und drückst
in schweren Eisen
Den Tod tief ihren Schedeln ein,
Und kehrst voll Ruhm zurück, die Dei-
nen zu erfreun,
Die jauzend dich empfahn, und ihre
Retter preisen.

Auch ich, ich werde noch, — vergönn
es mir o Himmel! —
Einher vor wenig Helden ziehn.
Ich seh dich, stolzer Feind! den klei-
nen Haufen fliehn,
Und find Ehr oder Tod im rasenden
Getümmel.

Lied eines Lappländers.

Komm Zama, komm! Laß deinen Unmuth fahren,
O du der Preis
Der Schönen! komm! In den zerstörten Haaren
Hänget mir schon Eis.

Du zürnst umsonst. Mir giebt die Liebe Flügel,
Nichts hält mich auf.

Kein

Kein tiefer Schnee, kein Sumpf, kein
Thal, kein Hügel
Hemmt meinen Lauf.

Ich will im Wald auf hohe Bäume
klimmen
Dich auszuspähn,
Und durch die Fluth der tiefsten Ströhme schwimmen,
Um dich zu sehn.

Das dürre Laub will ich vom Strauche pflücken,
Der dich verdeckt,
Und auf der Wies' ein iedes Rohr zerknicken,
Das dich versteckt.

Und solltest du, weit übers Meer, in Wüsten
Verborgen seyn;
So will ich bald an Grönlands weißen Küsten,
Nach Zama schreyn.

Die lange Nacht kommt schon. Still mein Verlangen
Und eil zurück!
Du kommst, mein Licht! du kommst, mich zu umfangen;
O, welch ein Glück!

Dithyrambe.

Freund! versäume nicht zu leben
Denn die Jahre fliehn,
Und es wird der Saft der Reben
Uns nicht lange glühn!

Lach der Aerzt' und ihrer Ränke!
Tod und Kranckheit lauert,
Wenn man bey dem Froschgetränke
Seine Zeit vertraurt.

Mosler-Wein, der Sorgenbrecher,
Schafft gesundes Blut.
Trinck aus dem bekränzten Becher
Glück und frohen Muth.

So! — noch eins! — Siehst du Lydien
Und die Freude nun?
Bald wirst du auch Amorn sehen,
Und auf Rosen ruhn.

Liebslied an die Weinflasche.

- - - - jocos
Quid vetat innocuos? - -
Vanierius.

O Flasche, voll vom Saft der rheinschen Traube,
Du Schmuck der Welt!
Beglückt ist der, der in der Rosenlaube
Im Arm dich hält!

Nun du mich liebst, ist gut und schlimm Geschicke
Mir gänzlich gleich;
Du bist mein Trost, mein Leben, Ruh und Glücke,
Und Himmelreich.

Wenn andre sich in Grausame vergassen,
O wie lach ich
Der Thoren! Du bist für mein Herz erschaffen,
Und ich für dich.

Du stärkst den Muth und führest Himmels Freuden
In meine Brust.
Des Wassers Freund muß Pein und Schwermuth leiden,
Und missen Lust.

Fiel Adam wohl, der Trauben gnug verschlucket,
Dadurch in Noth?
Der Baum trucht, aus der man Eicer*) brucket,
Verdiente Tod.

Bleib

*) Ein altes deutsches Wort, das Aerselmost bedeutet.

Bleib mir forthin, was du mir stets
gewesen,
Mein Ruhm und Heil!
Dich hab ich mir aus einer Welt er-
lesen,
Zum besten Theil.

Und sterb ich einst, so wein auf mei-
ne Asche,
Und schluchz betrübt:
Hier ruhet der, der mich gekränkte
Flasche
Getreu geliebt.

Grab-Lied.

Weh dir! daß du gestorben bist.
Du wirst nicht mehr Auroren sehn
Wenn sie vom Morgen Himmel blickt
In rother Tracht, mit güldnem Haar;
Und die bethauten Wiesen nicht,
Auch nicht im melancholischen Hayn
Die Sonn im Spiegel grüner Fluth.
Der Veilchen Duft wird dich nicht mehr
Erfreun, und das Gemurmel nicht
Des Bachs, der Rosen-Büsche tränckt,
Auf dem vor Zephirs sanftem Hauch
Die kleinen krausen Wellen fliehn.
Auch wird dich Philomele nicht

Mehr

Mehr rühren, durch der Töne Macht,
Auch meines Krausens *) Laute nicht
Die Philomelen ähnlich seufzt.

Allein, du wirst auch nicht mehr sehn,
Daß sich der Tugendhaffte qvält,
Sich seiner Blöse schämt und darbt
Und seine Lebenszeit verwennt;
Indeßen daß in Seid und Gold
Der Bösewicht stolzirt und lacht.
Du wirst nicht sehn, daß ein Tyrann
Die Ferse, freygebohrnem Volck
In den gebognen Nacken setzt,
Das ihm Tribut und Steur bezahlt,
Nicht für den Schutz, nein, für die Lust.
Kein Narr, kein Höfling wird dich mehr
Mit dummer Falschheit peinigen,
Und keine Rachsucht sieht auf dich
Mit scheelen Blicken eines Wolfs.

*) Verfaßer der Schrift von der musicalischen Poesie, ein so guter praktischer als theoretischer Ton Künstler.

Nicht Ungewitter, Pestilenz
Und Erderschütterung und Krieg
Erschreckt dich mehr. Der Erde Punckt
(Samt Pestilenz und Krieg und Noth)
Flieht unter deinen Füßen fort,
In Dunst und Blitz gewickelt. Sturm
Und Donner ruft weit unter dir,
Und Ruh und Freude labt dein Herz
In Gegenden voll Heiterkeit.
Wohl dir, daß du gestorben bist!

Die Freundschafft
eine Erzehlung.
An Herrn Gleim.

Leander und Selin, zween Freunde, die Verstand und Edelmuth und gleicher Trieb
Zur Tugend, fest verband, vertrauten sich,
Einst in Geschäften, dem treulosen Meer.
Die Winde wehten erst der Gegend zu,
Die schon die Reisenden im Geiste sahn;
Das Ufer floh, und bald erblickten sie
Rings um nur Luft und See. Das Firmament

War

War heiter und voll Glantz. Sie segelten
In seinem Wiederschein geruhig fort,
Und nahten sich bereits der Reise Ziel,
Als schnell die Wellen sich empöreten.
Ein reißender Ocean erwacht und schlug
Das Schiff von seiner Bahn. Es scheiterte
Am Felsen. Jeder sucht den Tod zu fliehn;
Das kleinste Stück vom Schiff wird jetzt sein Schiff —
Den beyden Freunden ward ein Bret zu Theil;
Allein, es war zu leicht für seine Last.
Wir sincken, sprach Selin, das Bret erträgt
Uns beyde nicht, o Freund! Leb ewig wohl!
Du must erhalten seyn, an dir verlichrt

Das

Das Wohl der Welt zu viel, und ohne dich
Wär mir das Leben doch nur eine Qvaal.
Nein, sprach Leander, nein, ich sterb o Freund! —
Allein Selin verließ zu schnell das Bret
Und übergab getrost dem naßen Grab
Der Waßerwogen sich. Die Vorsehung
Die über alles wacht, sah seine Treu
Und seine Großmuth an, und ließ das Meer
Ihm nicht zum Grabe seyn. Mitleidig trugs
Auf seinen Wellen ihn zum Ufer hin.
Er fand Leandern schon daselbst — O, wer
Beschreibt die Regungen der Freude, die

Sie

Sie beyde fühlten! — Sie umarmten sich
Mit Zähren in dem Aug. Leander sprach:
O allzutreuer Freund, in was für Qual
Hat deine Freundschaft mich gestürzt! Ich hab
Um dich des Todes Angst zehnfach gefühlt.
Was du thatst wolt ich thun, denn ohne dich
Wünscht ich das Leben nicht — Geliebtester
Was wär ich ohne dich! versetzt Selin;
Der Himmel sey gelobt, der dich nur schenkt!
Komm laß uns ihn, der uns vom Tod befreyt,
Verehren, und ihm ganz das Leben weyhn.
Sie knieten weinend an das Ufer hin
Und dankten dem, der sie errettete.
Und ihre Meynung drang die Wolcken durch — Lean-

Leander theilte mit Selin, der arm
An Güthern und nur reich an Tugend
war,
All seine Schätze, die Selin nur nahm
Weil sich sein Freund dadurch glückseelig
pries.
Und Seegen kam auf sie und auf ihr
Haus,
Und lange waren sie das Wohl der
Welt.

Emire und Agathokles.

Emire fing ihr Leben an zu haßen
Als ihr Agathokles leichtsinnig sie verlassen.
Sie floh die große Welt, die vormals sie verehrt,
Sie floh die Freundschafft selbst, allein in sich gekehrt;
Die Welt schien ihr nicht mehr ein Sitz voll Lust und Wonne,
Die Flur nicht blumenreich und minder hell die Sonne.
Ein Lustschloß, in der Nacht von einem dicken Wald,
War ihre Zuflucht iezt und liebster Aufenthalt.

Sie

Sie ging oft in des Haynes Gewölben lebensmüde,
Nicht mehr gereizt, wie sonst, von Philomelens Liede,
Noch von der Quelle, die durch Blumen flos. Nichts denn,
Dünkt ihr das größte Glück, und war ihr Wunsch allein.

Mußt ich, so dacht sie oft, Agathokles nur lieben
Ihn ewig iezt zu sehen, nach ewig zu betrüben?
Ich glaubt ihn so getreu als liebenswerth. Sein Schmerz
Und seine Thränen nur erwarben ihm mein Herz;
Nicht Leichtsinn! Laster nicht! Ich liebte seine Tugend
Und seine Seele mehr, als allen Reiz der Jugend.

Doch alles was er sprach, Versicherung und Schwur,
Kam aus dem Herzen nicht, kam von den Lippen nur.
Untreuer! Ich bin zwar der Raub von deinen Lügen,
Allein wirst du, wie mich, den Himmel auch betrügen?
Fürcht ihn! er straffet noch! Vielleicht fühlst du einmal,
Wenn dein Gewissen wacht, gedoppelt meine Quaal —
Doch dieses wünsch ich nicht. Du sollst den Schmerz nicht nähren,
Nur such einmal mein Grab und schenk ihm einge Zähren,
Und denk: Hier ruhet die, die sich um mich betrübt;
Die Treue lebte noch, hätt' sie mich nicht geliebt. —

So bracht Emire hier ihr Leben
lange zu;
Ihr stiller Gram schien falsch, Gelaßenheit und Ruh.
Gesucht von Ehr und Gunst der Großen, hatt' indeßen,
An fernen Höfen, sie Agathokles vergeßen.
Doch endlich überfiel ihn unverhofte Reu;
Sein wankelmüthig Herz fühlt alte Lieb und Treu;
Er kehrte schnell zurück — Er floh nach ihrer Wohnung,
Beflügelt von der Lieb und Hoffnung der Belohnung.
Er sahe sie, und nahm die schöne Hand — Doch wie
Erschrack er! — wie gerührt vom Wetterstrale — Sie

War starr — Verzeuch, rief er, nur einge Augenblicke!
Emire, höre mich, und ruf den Geist zurücke!
Verzeuch! Dich und mein Glück hab ich nicht halb gekannt,
Nicht Untreu, Irrthum nur, hat mich von dir verbannt.
Mein Herz hätt' alles Gold der Welt, Glück, Ehr und Leben,
Als klein, für dem Besitz von dir, dahin gegeben.
O schöne Unschuld! sieh mich nur noch einmal an,
Und sage mir, daß mich dein Herz nicht hassen kan! —

Sie hatte schon den Geist dem Himmel zugeschickt,
Empfing der Treue Lohn, und war bereits beglückt.

Er

Er fiel erstarrt dahin, für Schrecken
und für Leide. —
Das Leben kam zurück, doch ohne Ruh
und Freude,
Und seine Klagen hat die Gegend lang
gehört.
Durch alles was er sah, ward seine
Pein gemehrt.
Die Stellen wo sie ging und schlief,
wo sie gesessen,
Und wo sie starb, konnt er nicht sehn,
und nicht vergessen.
Ihr Schloß, sonst seine Lust, in Blüthen
ganz versteckt,
Dünkt ihm anjezo schwarz, er ward
dadurch erschreckt.
Der Tod schien ihm ein Glück, das Le-
ben eine Strafe,
Und Schwermuth folterte ihn sogar im
kurzen Schlafe.

Als sein bekriegter Fürst zum Heer ihn
gehen hieß,
Und Fried und Ruh durch ihn den
Völkern schenken ließ.
Doch weint er jährlich um ihr Grab
an diesem Tage,
Und sein ganz Leben war nur eine lange
Klage.

Arist. *)

Auf einer langen Reis' Arisie, war stets
Die Sonn in Dunst versteckt. Oft heulte Sturm
In der durchwühlten Luft, oft, wenn er schwieg,
Ergoß der Wolken-Last gleich einer See

*) Diese Erfindung des fürtrefflichen Hrn. P. Gellerts hat mir so annehmlich gefallen, daß ich es gewagt habe, sie auch nach meiner Art einzukleiden.

Sich über Berg und Thal. Die Seel Arists
War finster, wie die Luft. Er hofft umsonst
Die Sonne wiederum am Firmament
Zu sehen, die daraus verschwunden schien,
Und klagt voll Ungeduld den Himmel an,
Der bald die Welt verbrennt und bald ersäuft. —
Schnell fuhr ein Pfeil vor ihm ins Erdreich — Thor!
Um was beschwerst du dich? rief eine Stimm
Vom Himmel. Dieser Pfeil hätt dich erreicht,
Wär nicht die Sehne durch den Regen schlaff
Geworden. Tadle nicht, so kühn als schwach,

Die

Die Einrichtung der Welt! Was willst
du doch
Mit Maulwurfs Augen durch den Him-
mel sehn!
Den du in Stürmen hörst, und über
dir
In Blitz gehüllet siehst, der sorgt für
dich!

Der gelähmte Kranich.

Eine Fabel.

Der Herbst entlaubte schon den bunten Hayn,
Und streut aus kalter Luft Reif auf die Flur,
Als am Gestad ein Heer von Kranichen
Zusammen kam, um in ein wirthbar Land,
Jenseit des Meers, zu ziehn. Ein Kranich, den
Des Jägers Pfeil am Fuß getroffen, saß

Allein,

Allein, betrübt und stumm, und mehrte nicht
Das wilde Lustgeschrey der Schwärmenden,
Und war der laute Spott der frohen Schaar.

Ich bin durch meine Schuld nicht lahm, dacht er
In sich gekehrt, ich half so viel als ihr,
Zum Wohl von unserm Staat. Mich trift mit Recht
Spott und Verachtung nicht. Nur ach! wie wirds
Mir auf der Reis ergehn! Mir, dem der Schmertz
Muth und Vermögen raubt zum weiten Flug!
Ich Unglückseeliger, das Waßer wird
Bald mein gewißes Grab! — Warum erschoß

Der

Der Grausame mich nicht! — Indessen weht
Gewogner Wind vom Land ins Meer. Die Schaar
Besinnt, geordnet, jezt die Netz, und eilt
Mit schnellen Flügeln fort und schreyt für Lust.
Der Kranke nur blieb weit zurück und ruht
Auf Lotos Blättern oft, womit die See
Bestreuet war, und seufzt für Gram und Schmerz. —

Nach vielen Muhn, sah er das beßre Land,
Den gütgern Himmel, der ihn plötzlich heilt.
Die Fürsicht leitet ihn beglückt dahin,
Und vielen Spätern ward die Fluth zum Grab.

Ihr

* *
*

Ihr, die die schwere Hand des Unglücks drückt,
Ihr Redlichen, die ihr mit Harm erfüllt,
Das Leben oft verwünscht, verzaget nicht,
Und wagt die Reise durch das Leben nur!
Jenseit dem Ufer giebts ein besser Land,
Gefilde voller Lust erwarten euch!

Cephis.

Cephis.

Idylle.

An Herrn Geßner.

den Verfaßer der prosaischen Idyllen.

„Sey mir gegrüßt Philint! sey mir gegrüßt!
„Geseegnet sey der Tag, der dich mir schenkt.
„O tugendhafter Greis, wie lange schon
„Hab ich dich nicht gesehn! Das Alter hat
„Seitdem dein Haupt noch mehr mit Schnee bestreut.

„Komm

„Komm labe dich mit mir im Schatten! Komm!
„Der Weinstock winkt uns dort, dort winkt uns auch,
„Der süße Feigenbaum. Erqvicke dich
„An ihren Früchten, die die Jahrszeit reift!
So sagte Cephis, als Philint einmal
Zu seinen Garten kam. Sie gingen hin. —
Der arme kranke Greis erquickte sich,
Und pries den Feigenbaum und seine Frucht.
Der Baum sey dein, Philint, sprach Cephis; ihn
Bedeck ich künftig nur für dich, wenn Frost
Die Erde drückt, für dich soll er hier blühn,
Und tragen süße Frucht. Allein Philint
Starb bald, ihn trug der Baum nicht süße Frucht.

Und

Und Cephis weint um ihn, und wünscht sich arm
Zu sterben, und so fromm als er; begrub
Von unter seinen Baum, baut ihm ein Grab
Und pflanzte Rosen und Cypreß umher.

Er höret oft seitdem beym Mondenschein,
Ein heilig Rauschen in des Baumes Laub.
Ein süß Geklepel drang vom Grab herauf,
Das ihm zu danken schien. Und Ueberfluß
Von Obst und Trauben wuchs ihm jährlich, denn
Der Himmel seegnet stets die Frömmigkeit.

Milon

Milon und Iris.

Idylle.

An Herrn Lessing.

Milon.

Komm Iris, komm mit mir ins Kühle, komm!
Die Geißblattlaube dort erwartet uns
In grüner Dunckelheit, und streut Geruch.
Die holde Stimme hab ich lange nicht
Gehört, mit welcher du, nur ehedem

Den Himmel öffnetest, und in mein Herz
Ruh und Vergnügen fangst. Die Musen sind
Mir auch anjezt nicht feind, sie lehren mich
Gesänge, die das Chor der Nymphen liebt,
Und die der Wiederhall im Hayne singt.
Komm, laß uns singen! Komm, o meine Lust!

Iris.

O Milon! wie wird mich dein Lied erfreun,
Das Liebe dich gelehrt und Gratien!
Dein Ton, indem du sprichst, ergötzt mich mehr

Als wenn im Veilchen-Thal der Westwind rauscht,
Als wenn der laute Bach durch Blumen rinnt;
O wie vielmehr wird mich dein Lied erfreun!
Komm in die Laube, komm! mir schlägt das Herz!

Sie gingen fröhlich hin, und Milon sang:

Milon.

O Wiederhall, der meine Pein erfuhr,
Als Iris spröde war,
Vernimm nun auch mein unaussprechlich Glück,
Und breit es aus: Sie liebet mich!

Sie liebet mich; wer ist so froh als ich!
Wer ist so schön als sie!
Aurora, die in rosenfarbner Tracht
Vom Himmel sieht, ist nicht so schön.

Iris.

Auch du bist schön, auch du erfreust mein Herz!
Die Ros ist nicht so schön,
Voll Silberthau, die zarte Lilie nicht,
Vom Morgenroth gefärbt, als du!

Milon.

Wenn in dem Teich das Bild des Gartens hängt,
Und jedes blühenden Baums,
Um den ein Heer von Schmetterlingen sich
Mit hundertfarbigen Flügeln jagt.

Denn

Denn freu ich mich. Doch wenn im
Rosen-Kranz
Am Ufer Iris läuft;
Alsdenn seh ich des Gartens Bildnis
nicht;
Dann seh ich nur ihr Bild und sie.

Iris.

Schön ist der Bach, wenn Zephyrs
Fittig drauf
Der Bäume Blüthen weht.
Die Silberfluth, auf ihre Decke stolz,
Rauscht froh dahin, und hauchet
Duft.

Doch schöner ists, wenn sanfter Wind
die Fluth
Von Milons finsterm Haar,

Mit Blüthen und mit güldnen Veilchen schmückt;
Dann fließ, o Bach, ich seh sein Haar!

Milon.

O, welch ein Glück ist treue Liebe! Wenn
Dein sanftes Auge sagt,
Daß du mich liebst, denn seh ich aufwärts hin,
Zum Sitze der Unsterblichen.

Ich seufze denn, und Thränen fließen mir
Dem Aug; ich dank entzückt
Dem Himmel für mein Glück, und bitte nicht
Um Schätze, nur um Ruh und dich.

O, sey

O, sey mir stets, was du mir jetzo bist,
Mein Reichthum, Glück und Ruhm!
Mit dir ist mir die finstre Wüste schön,
Und ohne dich die Welt ein Grab.

Iris.

Wenn mir dein Auge sagt, daß du
mich liebst,
Dann fühl ich auch mein Glück,
Geschwinder läuft mein Blut, der
Busen wallt,
All meine Sinnen sind Gefühl.

Ich suche denn einsame Gänge, wo
Nichts die Gedanken stöhrt.
Ich seh dein Bild, und seufze Sehn
suchtsvoll,
Und dank dem Himmel für mein Glück.

Sey mir auch stets, was du mir jetzo bist,
Mein Wunsch, mein Trost, mein Ruhm!
Mit dir ist mir die finstre Wüste schön,
Und ohne dich die Welt ein Grab. —

Indem sie sangen schwieg der Wind im Hayn,
Der Himmel hörte zu, das Volk der Luft
Lauscht auf ihr Lied, versteckt in dunkles Laub.
Die kleine Salage lauscht auch darauf,
Im krausen Schatten vom Gebüsch, und sprang
Hervor, und sprach bewegt: Jetzt hab ich euch
Belauscht!

Belauscht! recht sehr belauscht! Ihr
singet schön!
Sie seufzet und die Brust empörte
sich. —
Was seufzest du? warum bist du be-
wegt?
Frug Milon. Aber sie erröthete
Und seufzt und wollte nicht gestehn,
warum.

Irin.

Idylle.

An einem schönen Abend fuhr
Irin mit seinem Sohn, im Kahn
Aufs Meer, um Reusen in den Schilf
Zu legen, der ringsum den Strand
Von nahen Eilanden umgab.
Die Sonne tauchte sich bereits
Ins Meer, und Fluth und Himmel schien
Im Feur zu glühen. O wie schön

Ist jetzt die Gegend! sagt entzückt
Der Knabe, den Irin gelehrt,
Auf jede Schönheit der Natur
Zu merken. Sieh! sagt er, den Schwan,
Umringt von seiner frohen Brut,
Sich in den rothen Wiederschein
Des Himmels tauchen! Sieh! er schift,
Zieht rothe Furchen in die Fluth
Und spannt des Fittigs Seegel auf. —
Wie lieblich flistert dort im Hayn
Der schlanken Espen furchtsam Laub
Am Ufer, und wie reizend fliesst
Die Saat in grünen Wellen fort,
Und rauscht, vom Winde sanft bewegt. —
O, was für Anmuth haucht anjetzt

Gestad

Gestad und Meer und Himmel aus!
Wie schön ist alles! und wie froh
Und glücklich macht uns die Natur! —
Ja, sagt Irin, sie macht uns froh
Und glücklich, und du wirst durch sie
Glückseelig seyn dein Lebelang,
Wenn du dabey rechtschaffen bist,
Wenn wilde Leidenschaften nicht
Von sanfter Schönheit das Gefühl
Verhindern. O Geliebtester!
Ich werde nun in kurzem dich
Verlassen, und die schöne Welt,
Und noch in schönern Gegenden
Den Lohn der Redlichkeit empfahn.
O, bleib der Tugend immer treu,
Und weine mit den Weinenden,
Und gieb von deinem Vorrath gern
Den Armen! Hilf so viel du kanst,

Zum

Zum Wohl der Welt! Sey arbeitsam,
Erheb zum Herren der Natur,
Dem Wind und Meer gehorsam ist,
Der alles lenkt zum Wohl der Welt,
Den Geist! Wähl lieber Schand und Tod,
Eh du in Bosheit willigest.
Ehr, Ueberfluß und Pracht ist Tand;
Ein ruhig Herz ist unser Theil. —
Durch diese Denkungsart, mein Sohn!
Ist unter lauter Freuden mir
Das Haar verbleichet. Und wiewohl
Ich achtzig mal bereits den Wald
Um unsre Hütte grünen sah;
So ist mein langes Leben doch
Gleich einem heitern Frühlingstag

Ver-

Vergangen, unter Freud und Lust. —
Zwar hab ich auch manch Ungemach
Erlitten. Als dein Bruder starb,
Da flossen Thränen mir vom Aug,
Und Sonn und Himmel schien mir
schwarz —
Oft auch ergriff mich auf dem Meer
Im leichten Kahn der Sturm, und
warf
Mich mit den Wellen in die Luft.
Am Gipfel eines Wasserbergs
Hing oft mein Kahn hoch in der
Luft,
Und donnernd fiel die Fluth herab,
Und ich mit ihr. Das Volk des
Meers
Erschrack, wenn über seinem Haupt
Der Wellen Donner tobt, und fuhr
Tief in den Abgrund. Und mich
dünkt,

Daß

Daß zwischen jeder Welle nur
Ein feuchtes Grab sich öfnete.
Der Sturmwind taucht dabey ins
Meer
Die Flügel, schüttelte davon
Noch eine See auf mich herab —
Allein bald legte sich der Zorn
Des Windes, und die Luft ward
hell,
Und ich erblickt in stiller Fluth
Des Himmels Bild. Der blaue
Stör
Mit rothen Augen, sahe bald,
Aus einer Höhl im Kraut der See,
Durch seines Hauses gläsern Dach,
Und vieles Volk des weiten Meers
Tanzt auf der Fluth im Sonnen-
schein,
Und Ruh und Freude kam zurück

In meine Brust. — Jetzt wartet schon
Das Grab auf mich. Ich fürcht es nicht.
Der Abend meines Lebens wird
So schön als Tag und Morgen seyn. —
O Sohn, sey fromm und tugendhaft
So wirst du glücklich seyn wie ich.
So bleibt dir die Natur stets schön.

Der Knabe schmiegt sich an den Arm
Irins, und sprach: Nein, Vater! nein,
Du stirbst noch nicht! Der Himmel wird
Dich noch erhalten mir zum Trost!
Und viele Thränen flossen ihm

Vom

Vom Aug. — Indeßen hatten sie
Die Reusen ausgelegt. Die Nacht
Stieg aus der See, sie ruderten
Gemach der Heymath wieder zu. —

Irin starb bald. Sein frommer Sohn
Beweint ihn lang', und niemals kam
Ihm dieser Abend aus dem Sinn.
Ein heilger Schauer überfiel
Ihn, wenn ihm seines Vaters Bild
Vors Antlitz trat. Er folgete
Stets deßen Lehren. Seegen kam
Auf ihn. Sein langes Leben dünkt
Ihm auch ein Frühlings-Tag zu seyn.

Nach dem Bion.

Idyll. 2.

Tiren, ein Knabe, der im Hayn
Den Amor zwischen Vögeln, einst
Von Baum zu Baum, von Zweig zu Zweig
Mit leichten Flügeln flattern sah,
Sprach zu dem alten Tityrus,
Der mit ihm ging: o sieh einmal!

Welch

Welch schöner Vogel! sieh einmal!
O fäng ich diesen Vogel doch!
Der Alte sprach: Ach fang ihn nicht
Den bösen Vogel! fang ihn nicht!
Beglückt ist der, der ihn nicht fängt!
Er tödtet jeden, der ihn fängt.

Grabschrifft
auf den Major v. Blumenthal,

der den 1sten Jan. 1757. bey Ostritz in der Oberlausitz, in einem Scharmützel, von den Oesterreichern erschoßen ward.

Witz, Einsicht, Wissenschafft, Geschmack, Bescheidenheit,
Und Menschenlieb und Tapferkeit,
Und alle Tugenden, vereint mit allen Gaben,
Besaß der, den man hier begraben.
Er starb fürs Vaterland, er starb mit Heldenmuth.
Ihr Winde wehet sanft! Die heilge Asche ruht.

Ein

Ein Gemählde.

Der Tugend unbekannt, war er ihr ärgster Haßer,
Wenn ihn sein Stolz befiel, floß Menschenblut wie Wasser,
Er war voll Eigennutz und liebte Schmeicheley,
Raubt ungestraft und blieb nie seinen Worten treu,
War vielfach und gelehrt, sich in die Zeit zu schicken,
Verband mit zwanzig sich, um einen zu erdrücken,

Religion und Eyd war ihm ein Puppenspiel,
Durch Labyrinthe ging er stets zum nahen Ziel,
Hurt' und verfolgte Wild — O Mahler halt ein wenig,
Halt! ich versteh dich schon, das heißt: er war ein König. *)

*) Es giebt Regenten, denen dieses Gemählde gar nicht ähnlich sieht: und welchem von ihnen sieht es unähnlicher, als dem größten Monarchen, den jetzt die Welt bewundert, so wie ihn die Nachwelt bewundern wird? Ist es aber nicht allzuschwer, keine Satyren zu schreiben, wenn man an alles denkt, was jetzo in Europa vorgeht?

Auf den Tod eines großen Mannes.

Als jüngst des Todes Pfeil, o — dich getroffen,
Klagt ich und weint und sah den Himmel plötzlich offen,
Auch den belebten Raum der weiten Welt sah ich;
Die Erde weinete, der Himmel freute sich.

Ueber das Bildniß Raphaels von ihm selbst gemahlt.

(Nach dem Italiänischen.)

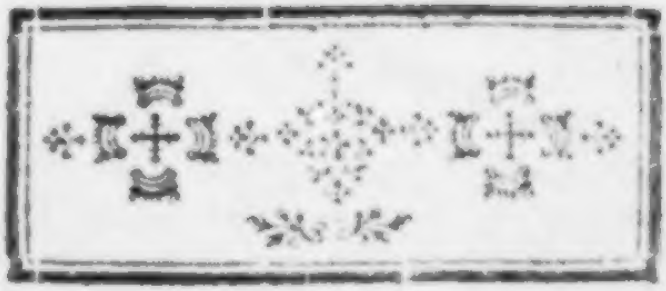
Der Tod, der Raphaeln dem Erdkreis rauben wollte,
Von dem Verhängniß abgeschickt,
Stutzt, als er deßen Bild erblickt,
Unschlüßig, welchen er von beyden nehmen sollte.
Nimm jenen nicht, sprach Raphael; nimm mich!
Der ist unsterblicher als ich.

Seneka

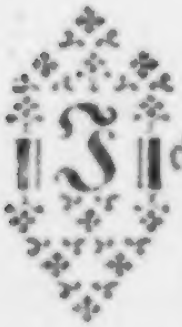
Seneka

ein

Traurspiel.



Vorbericht.



Ich habe diese ersten Züge eines Traurspiels in der Absicht entworfen, um nach denselben ein Traurspiel in Versen auszuarbeiten. Weil ich aber an meinem Vorsatz gehindert werde, und meine Freunde

de mir sagen, daß auch die Anlage nicht mißfalle; so habe ich sie dem Druck übergeben wollen. Wenn das Publicum so gütig davon urtheilen sollte, als meine Freunde; würde ich die Mühe die ich darauf gewandt, hinlänglich belohnt halten.

Vor einigen Jahren ist schon ein deutsches Traurspiel vom Tode des Seneka, herausgekommen. Man wird aber leicht sehen, daß ich es nicht gelesen habe.

Der Verfaßer.

Personen:

Seneka, ehemahliger Rath des Kaysers Nero.

Pompeja, des Seneka Gemahlin.

Polybius, ein Freund des Seneka und Vertrauter der Agrippina, Mutter des Nero.

Piso,

Piso, ein Freund des Seneka.

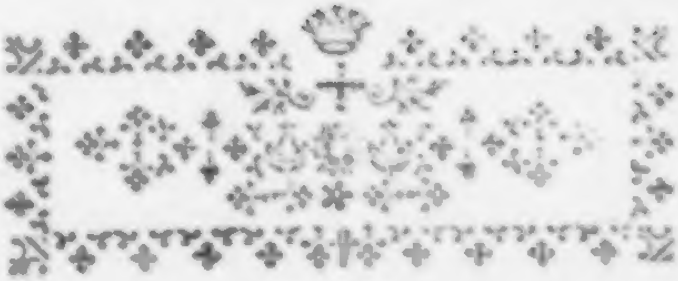
Fenius, ein Freund des Seneka.

Ein Hauptmann des Heerführers Fabius.

Die Wache.

Ein Bothe.

Die Scene ist auf dem Land-Gute des Seneka.



Erste Handlung.

Erster Auftritt.

Seneka und Pompeja.

Seneka.

Ja, Pompeja! Ich habe den betrüglichen Reichthümern und den gefährlichen Ehrenstellen, mit mehreren Freuden entsagt, als sie übernommen. Mein künftiges Glück war ungewiß, als ich sie übernahm, und es ist gewiß,

da

da ich mich ihrer entschüttet habe. — Gehab dich wohl, ungetreuer Hof, wo man mit wenigerer Sicherheit einhergeht, als auf einem Boden voll unterirdischer Höhlen, der Erschütterungen, Einsturz und Verwüstung drohet! Ihr Spiele! Ihr Feste! Erfindungen des Stolzes und der schwarzen Wollust! Ihr güldnen Palläste, darin Grausamkeit und ein prächtiges Elend wohnt, gehabt euch wol! Der niedrige Ehrgeiz mag am Fuße eines Thrones zittern, von welchem ein Henker gebietet. Und ihr, treue Gefilde! einsame und friedliche Wälder! ihr Wohnungen der Ruhe und der Glückseeligkeit, seyd mir gegrüßt! Hier, Pompeja, wollen wir uns selbst leben! Hier sollen die Tage unsers Lebens lauter Frühlings-Tage seyn. Die geschäftige und anmuthsvolle Weltweisheit wird mich

hier

hier entzücken, und durch ihre Lehren und durch ihren Reitz mein Leben verlängern. — — Allein wird mich auch die Erinnerung meines geliebten und gequälten Vaterlandes verlaßen, das noch immer ein Raub der Grausamkeit und wilder Leidenschaften bleibt? — O Rom! o Vaterland! o Beherrscherin der Welt! wenn wirst du dich der Knechtschaft entreißen! Wie lange seufzest du unter der schweren Hand der Tyranney, die dich zu Boden drückt! Wenn werden Tugend und Ruhe in deine Mauren zurückkehren, und Wißenschaften und Künste darin blühen! Wie gerne wollte ich mein Leben deiner Wohlfart aufopfern, wenn ich wüste, daß sie dadurch befördert würde! Allein der Wütrich würde mir das Leben rauben, und Rom würde dennoch wehklagen!

Pompeja.

Es ist es Seneka! Dein Tod hätte gewiß erfolget wäre, wenn du Rom nicht verlaßen hättest, — denn du hast dem Bösewicht nur zu kühn seine Laster und Grausamkeiten vorgeworffen — dein Tod würde nur das Unglück deines Vaterlandes, und nicht sein Glück befördern. Der Blutdurst des Tyrannen würde durch die Gewohnheit noch immer mehr zunehmen, und was könnte ihm noch heilig seyn, nachdem er deiner nicht geschonet? — Sey also vergnügt, Seneka! Das Ungewitter, das über unserm Haupt schwebte, hat sich verzogen. Die Fürsehung hat dich der Welt geschenkt, und hat dich nur geschenkt; denn ach! was wäre ich ohne dich! Vergiß, was nicht in deiner Gewalt ist, und überlaß die

Strafe

Strafe des Wüterichs und die Errettung deines Vaterlandes dem Wesen, das über alles wacht, das, wie du mich oft gelehret hast, alles zur Glückseeligkeit der Welt lenkt, und die Thränen des Tugendhaften und des Weisen, an seinen Feinden rächet. Siehe! die Natur winkt dir! Sie haucht mit unaussprechlicher Anmuth, Zufriedenheit aus. Laß dich von ihr zur Freude einladen! Dem Gemüth sey so ruhig und heiter wie sie, da es, wie sie, unschuldig ist. Sey groß in dir selber, und hülle dich in deine Tugend! Die Niederträchtigen mögen trauren, die der hochmüthige Zorn, der blaße Neid, der finstre Menschenhaß und die verborgene Schaam, wechselsweise foltert. — —

Seneka.

Es gehet mir, Pompeja, wie denen, die nach überstandenen schweren Ungewittern auf dem Meere, das Ufer betreten. Der feste Boden scheinet ihnen zu wanken, das Bild der rasenden Wellen ist ihnen noch immer gegenwärtig, und sie fürchten sich auf dem Lande, von ihnen verschlungen zu werden. Bald wird mir der Boden nicht mehr wanken! Die Zeit wird die traurigen Bilder in mir verlöschen! Ich werde bald die Natur in ihrer Schönheit sehen, und ausgebreitete grüne Gefilde, und Gärte und Hügel voll fruchtbarer Bäume, wo ich jetzt noch Wellen erblicke. Die Weltweisheit wird mich zu jenen hellen Höhen führen, da ich sehen werde, wie sich im unermeßlichen

Raum

Raum die Sterne unter meinen Füßen drehen, und da mir die Erde ein Staub, und ihre Hoheit und Pracht, und die Rathschläge und der Stolz ihrer Bewohner ein Nichts seyn wird. Dann wird meine Glückseeligkeit erst anfangen, und die bisherige Widerwärtigkeiten werden mir dienen, mein Glück zu fühlen. Ich wäre niemals glücklich geworden, wäre ich nicht unglücklich gewesen. — Aber du scheinest mir vorzuwerffen, Pompeja, daß ich dem Nero seine Grausamkeiten zu kühn verwiesen. Kann man gegen einen Bösewicht zu kühn seyn? Und hätte ich mich nicht durch Stillschweigen seiner Frevelthaten theilhaft gemacht? Wer Lastern wehren kann, und wehrt ihnen nicht, der verübt sie selber.

Pompeja.

Es ist deiner Denkungsart und deines Herzens würdig, daß du dich des Würichs Bosheiten widersetzt. Hättest du aber nicht vielleicht durch Sanftmuth und anhaltendes Bitten und Vorstellungen mehr ausgerichtet, als durch Heftigkeit? — Doch Polybius kommt, er —

Zweyter Auftritt.

Polybius und die Vorigen.

Polybius.

Und du hast dein Vaterland verlaßen, Sencka, und hast nicht erwogen,

wogen, daß du es verwaist hinterließest? Seit deiner Entfernung ist Rom ein großes Gefangenhaus, das von den Klagen der Elenden und Unterdrückten wiederhallet. Welch ein Jammer, die Tugend ewig mit erblaßtem Angesichte und in Zähren zerfließen zu sehen! Kein Rechtschaffner öffnet die Augen mehr der Freude; ein jeder glaubt, daß ihm ein entblößtes Schwert über der Scheitel hange, und der immer erneuerte Gram verfinstert ihm die Aussicht in frohere Tage. Gestern — ach, daß der schwarze Tag ewig aus dem Angedenken der Menschen könnte verlöschen werden! — gestern hat des Nero große und tugendhafte Gemahlin, auf das Geheiß des Barbaren, den Giftbecher —

Pompeja.

Wie? Octavia ist durch Gift hingerichtet? Octavia, meine Freundin? O Himmel, wer wird nun mehr leben wollen! Was hat sie verbrochen, die Fürtreffliche, was hat sie verbrochen? Wie hat sich das Bild der Schönheit und der Sanftmuth, den Haß des Bösewichts zuziehen können?

Polybius.

Ja, Pompeja! sie ist nicht mehr, die schöne Unschuld, die Ehre der Menschheit, sie ist nicht mehr! Nach langer Quaal hat sie, die vergangene Nacht, die große Seele dem Himmel zugeschickt; und sie genießt jetzo schon den Lohn ihrer Tugend. Ihr Verbrechen war ihre Unschuld und ihre

großen

großen Eigenschaften; und wehe den Edeln und Rechtschaffnen, sie werden noch viele Verbrechen begehen! —

Pompeja.

Ist es möglich, daß die Bosheit des menschlichen Herzens so weit kann getrieben werden, als Nero sie treibt, daß die Natur sich so verleugnen, und so tief von ihrer Höhe fallen kann! Octavia ist nicht mehr, Octavia, die würdig war, ewig zu leben! Finstrer Tag, der der Welt ihr bestes Kleinod raubt, o daß ich dir die Augen öffnen muß! Warum verzögre ich mit dir zu erblaßen, o meine Freundin, o meine geliebteste Freundin! —

Seneka.

Erschreckliche Nachricht! Nun hat die Mordsucht des Nero den höchsten Gipfel erstiegen. Die Geschichte der barbarischsten Nationen zeigen uns keine Beyspiele von ähnlicher Grausamkeit. — Aber, Pompeja, laß dich diesen Zufall nicht zu sehr erschüttern! Octavia verdiente alle Glückseeligkeit, deren Sterbliche fähig sind, und ich hätte selbst mein Leben willig für sie gelaßen. Allein sie war hinfällig, wie alles irrdische, und hätte doch sterben müßen. Sie ist ihrer Glückseeligkeit entgegen gegangen, auf die wir alle noch warten. Beruhige dein Gemüth, und mißgönne ihr ihr Glück nicht. Sie ist jetzo eine Zierde des Himmels, und weiß nichts mehr von dem Elende der Sterblichen. In

unaus-

unaussprechlicher Wonne genießt sie den Lohn ihrer großen Tugenden.

Polybius.

Ja, den genießt sie. Sie hörte mit bewundernswürdiger Standhaftigkeit den Befehl des Tyrannen an, und wie sie den Gifibecher getrunken hatte, versammelte sie ihre gegenwärtigen Freunde und Freundinnen um sich herum und sagte: — (Ach, nimmer werde ich den süßen Ton vergessen, mit dem sie dieses aussprach; und nimmer ihre heitre und himmlisch-hohe Mine!) Sie sagte: „Ich gehe nun in seeligere Wohnungen, in Wohnungen der Freude und der Ruhe. Gehabt euch wohl, meine Geliebtesten! meine Freunde! auch ihr, die ihr jetzo nicht gegenwärtig seyd, aber meinem

Fall

Fall bedauern werdet; gehabt euch alle ewig wohl! Ihr seyd das einzige, das ich ungern auf der Welt zurücklasse. Allein ein kleiner Zeitpunkt scheidet nur eure Glückseeligkeit von der meinigen. Bald werdet ihr mir folgen; denn will ich in den ewigheitern Gefilden euch auch um mich herum versammeln, und unsre Freude wird alle Vorstellung übertreffen.„

Pompeja.

Ich werde dir am ersten folgen, o Göttliche! ich werde dir am ersten folgen! Das Leben ist mir zur Last, und der Tod hat Wollust für mich. Ach, warum bin ich bey deinem Tode nicht gegenwärtig gewesen, o du, in deren Seele die meinige ganz eingewebet war! Warum habe ich dir nicht

die

die Augen zugedrückt! Ich wäre so mit dir zugleich erblaßet. — — Entsetzlicher Verlust! — Unerhörte Grausamkeit! — Wer kann auftreten und Octavien nur eines Fehlers beschuldigen? Die schönste Seele wohnte in dem schönsten Leibe. Die Glückseeligkeit ihrer Freunde und des ganzen menschlichen Geschlechts, war ihr einziger Wunsch, ihre einzige Sorge. Die Gutthätigen und Mitleidigen schienen ihr nur groß zu seyn, und sie setzte ihren einzigen Werth nur in Mitleiden und Gutthätigkeit. — Und dich soll ich nicht mehr sehen, o Blume des menschlichen Geschlechts! o meine geliebteste Freundin! Ich soll nicht mehr deine süße Gespräche hören, und deine große Gesinnungen bewundern, die mich zur Tugend anfeurten! Ach unmöglich kann ich nun

das

das Leben länger vertragen. — Ich fühle schon die Schauer des Todes in meinen Adern —

Polybius.

Du muſt leben, Pompeja! Du muſt deinem Gemahl und der Wohlfarth der Welt leben. Erheitre dein Gemüth, und laß es unter dem Schmerz nicht erliegen! — Agrippina hat mich abgesandt und beschwöret dich, Seneka, bey der Heiligkeit der Tugend und der Religion, sie und Rom nicht zu verlaßen, sondern deine Ehrenstellen, die für dich aufgehoben sind, wieder anzunehmen. Du bist der einzige, der der Raserey des Kaysers Einhalt thun kann, weil er dem Ansehn bey dem Volke fürchtet. —

Pom-

Pompeja.

Der Wütrich hat die allgemeine Liebe Roms zu Octavien nicht gefürchtet, und wer ist Bürge, daß er dieserwegen meines Gemals schonen werde? Er haßet ihn, der Vorwürfe wegen, die er ihm schon gemacht, zu viel, als daß er sich Folgen seiner Grausamkeit vorstellen sollte, und neue Vorwürfe würden ihn noch mehr erbittern. Nein, nein, man gönne Seneka, nach vieler überstandner Arbeit und erlittenem Ungemach, die Ruhe, und mich überhäufe man nicht mit Unglück, dessen schwere Lasten ich ohnedem nicht mehr ertragen kann. Die Vorsehung wird schon die Rechte der Tugend behaupten, und die Fesseln Roms zerbrechen.

Pol-

Polybius.

Du hast zu wenig Vertrauen zu Agrippinens und zu meiner Freundschaft. Wie würde Agrippina, die deinen Gemahl verehrt, von ihm etwas verlangen, dabey sein Leben Gefahr liefe? Und ich, dem es nicht schwer seyn würde, für Seneka zu sterben, — dem es nicht schwer seyn würde, — wie könnte ich ihm zu etwas gefährlichen rathen? Granius Sylvanus, und die größten Heerführer haben sich wieder Nero verschworen, und das ganze Heer wartet ungeduldig, den Wüterich zu bestraffen. Seneka soll das letzte versuchen, und ihm die Folgen seines Blutdurstes und Unsinns vorstellen. Entweder er gehet in sich, und wird wider der Vater seines Volks, wie er es ehedem war,

war, oder eine ewige Gefangenschaft ist, mit Agrippinens Einwilligung, der Lohn seiner Bosheiten. Piso, der, wie ich höre, nebst Fenius eben bey dir seyn soll, Piso, der Rechtschaffene, der ehe sein Leben verlöre, als ein Laster beginge, der tugendhaft seyn würde, wenn es eine Schmach wäre, Tugend auszuüben, wird den entweyhten Thron besteigen, ihn durch seine Thaten heiligen, und Rom Ruhe, Sitten und Glückseelichkeit wieder schenken. —

Pompeja.

Allein, wer ist Bürge, daß mein Gemahl nicht ein Opfer von des Tyrannen erstem Ausbruche des Zorns wird? Und ach! geliebtester Seneka! du bleibest ewig der Welt, deinem Vaterlande und mir entrißen, wenn

man gleich nachher deinen Tod an dem Wüterich mit den grausamsten Martern rächete!

Seneka.

Du besorgst zu viel, Pompeja! Du fürchtest nur den Verlust meiner; fürchte mehr den Untergang Roms! Polybius hat Recht, man muß das letzte versuchen. Ich werde es schon mit Glimpf, und nicht mehr, wie vormals, mit Heftigkeit thun. — Wie glücklich wollte ich mich schätzen, wenn ich Rom nicht von Nero befreyen, sondern Nero seinem Volke wieder schenken könnte! Er, der ehemals meine Lust, und die Lust des menschlichen Geschlechts war, ach möchte er es doch wieder werden! Wie froh wollte ich einmal mein graues Haupt

zur

zur Ruhe legen, wenn ich den Verirrten auf die Bahn der Tugend zurück bringen könnte! Ich würde glauben, den Himmel offen zu sehen, und die Freude der Unsterblichen zu empfinden!

Polybius.

Vielleicht bist du so glücklich, Seneka! Wenigstens kann man hoffen, daß die Furcht für traurige Folgen, deren Herannäherung man ihm verdeckt zeigen muß, ihn von fernerer Grausamkeit abhalten werde. — Ach, geliebtester Freund! Du scheinst durch deinen Entschluß Agrippinen und mir das Leben, und Rom seine Wohlfarth wieder! Säume nicht, dein Versprechen zu erfüllen. Ich will eilen und Agrippinen die frohe Nachricht

von deiner baldigen Ankunft in Rom, überbringen.

(Er geht ab.)

Seneka.

Und wir, Pompeja, wollen Fenius und Piso aufsuchen, und ihnen entdecken, was vorgegangen ist.

Ende der ersten Handlung.

Zwote Handlung.

Erster Auftritt.

Polybius, der zurück kommt.

Himmel, was bedeutet dieses! Das Landgut des Seneka ist ringsum mit Kriegern besetzt. — Ich finde keinen Ausgang, wohin ich mich wende. — Gewiß ist es um des Redlichen Leben geschehen. Wenn du gerecht bist, o Gottheit! wenn du gerecht bist, so verstatte dieses Unglück nicht. Schone der größten menschlichen Tugend! Schone den,

der auf der Welt dir am ähnlichsten ist! Verhänge über mich Schmerz und Elend, Verlust der Güter, Gefangenschaft und Verweisung und alles Unglück; nur laß Seneka leben! — Der große Seneka, das Bild aller menschlichen Vollkommenheiten, soll von der Hand eines Verruchten erblaßen. — Welch ein Gedanke für mich! Wie werde ich des Tages Licht ertragen können, wenn er nicht mehr seyn wird. Gedanke, der mich mit Schrecken und Verzweiflung erfüllet, und —

Zweeter

Zweeter Auftritt.

Ein Hauptmann des Fabius, nebst der Wache, und Polybius.

Der Hauptmann.

Bist du Seneka?

Polybius.

(Die ersten Worte bey Seite.) Er kennt mich nicht! — Ich bins; ich bin der, den du suchst.

Der Hauptmann.

Der Kayser hat den Heerführer Fabius Befehl ertheilet, den Tod dir

anzukündigen, und Fabius hat es mir aufgetragen. Du weißt, daß ich dich suche, du wirst auch dein Verbrechen, die Ursachen deines Todes wißen.

Polybius.

Die Ursachen meines Todes weis ich: Nero ist ein Tyrann, und ich habe es ihm gesagt. Meine Verbrechen weis ich nicht. Ich stirbe gern. Mein Gewißen klagt mich nicht an, und der Tod ist mir erträglicher als die beständige Furcht des Todes, worinn der Grausame alle Redliche und Edelgesinnte von Rom unterhält; erträglicher als der Schmerz, den ich schon zu lange über die Unterdrückung und das Elend der Rechtschaffnen empfinde. — Sage Nero, daß er ein Wütrich ist! Sage ihm, daß ich nur

einen

einen Ruhm daraus mache, auf sein Geheiß zu sterben, da noch kein Bösewicht durch ihn das Leben verlohren. Glückseeliges Rom, wenn ich der letzte Unschuldige bin, den er hinrichtet! — (bey Seite) Ach wäre ich der letzte! Ach möchte sich Seneka verbergen, und nachdem der Hauptmann zu Nero zurückgekehrt, sich mit der Flucht retten! — — Aber warum hat der Heerführer Fabius mir nicht selbst den Tod angekündiget? Warum gebraucht er dich zu einem so unbarmherzigen Geschäfte?

Der Hauptmann.

Ich weis nicht, warum er dir den Tod nicht selbst angekündiget. Mich aber gebraucht er dazu, weil ihm meine Treue gegen den Kayser bekannt ist.

Man ist nicht unbarmherzig, wenn man sich gegen Verbrecher gebrauchen läßt. Du hast den Tod schon durch das, was ich Lere, verdient.

Polybius.

Nichtswürdiger! Nero hat die Strafe des Himmels und den Abscheu der Welt verdiuet, und diejenigen, die ihm in seinen Bosheiten treu sind, Marter, Verachtung und Schande. — Bösewicht! baue nur dein Glück auf den Gehorsam gegen einen Unsinnigen! Er belasse dich mit seiner Gnade und erfülle dich mit seinen schwarzen Freuden! Aber wiße: Hohn und Schande wird die auf dem Fuße folgen, und der Zorn des Himmels wird über dich kommen, wie eine Ueberschwemmung. — — Und was für eine Todes-

Todesart hat mir der Grausame auferlegt?

Der Hauptmann.

Verräther! Der Kayser ist nur zu gnädig; er überläßt sie deiner Wahl. Ich —

Polybius.

Meiner Wahl? (er entblößt die Brust) Hier ist die Brust! Erstich mich, und eile dem Kayser, dem Mörder, die frohe Nachricht von meinem Tode zu überbringen. — Erstich mich, Feiger!

Dritter Auftritt.

Seneka und die Vorigen.

Seneka.

Welch ein Auftritt! Was willst du, Polybius?

Polybius.

Sterben!

Der Hauptmann.

Er will nicht sterben, der feige Seneka! Aber er muß sterben! Nero und Fabius haben ihre Befehle keinem Schwachen, keinem Weichlinge anvertraut. —

Seneka.

Seneka.

Wenn Seneka sterben soll, so muß ich sterben, und nicht Polybius. Ich bin Seneka!

Ein Soldat zu dem Hauptmanne.

Dieser ist Seneka, und nicht der erstere, der sich für Seneka ausgab. Ich kenne ihn, und habe ihn oft bey dem Kayser auf dem Kapitol gesehen.

Der Hauptmann.

Wunderbare Verwirrung! Schon war ich bereit, mein Schwert in den Busen des falschen Seneka zu stoßen — Doch es wäre nur von dem Blute eines Unrechten gefärbt worden, aber nicht von dem Blute eines Unschuldi-

gen.

gen. Sie sind beyde Feinde des Kaysers. (zum Polybius) Aber was für ein Unsinn bewegt dich, den Tod zu suchen? Durch deine treulose Gesinnungen gegen den Nero, wirst du ihn finden, ohne ihn zu suchen.

Polybius.

Laß ihn mich finden, Grausamer! Laß ihn mich finden! Er ist nur nicht furchtbar. Aber furchtbar ist nur der Tod des tugendhaften Seneca. Schone diesen Gerechten, diesen Freund des Kaysers! der sein ganzes Leben und seine Glückseeligkeit dem Wohle des Nero und des Vaterlandes aufgeopfert hat, und es noch thun wird. Schone ihn, wenn du das sanfte Gefühl des Mitleidens und die Pflichten kennest, womit du der Welt und Rom verbun-

verbunden bist. — — Diese einzige edle That wird dich glücklicher machen, als alle Ehren und Reichthümer der Welt. Das Angedenken derselben wird dich, dein ganzes Leben durch, begleiten, und dir ein Schild seyn gegen Elend und widrige Zufälle.

Der Hauptmann.

Mein Glück hängt von meinem Gehorsam ab. Seneka muß sterben. Ich bin nicht befehligt, seine Schuld oder Unschuld zu untersuchen; aber ihn den Tod — —

Polybius.

Glaube der Stimme Roms, wenn du mir nicht glaubst! Rom kennt seine Unschuld und fordert sein Le-

ben

ben — Vergeblich, o Niederträchtiger, machst du dir Hoffnung, durch Bosheit groß zu werden. Der baldige Fall deines tyrannischen Abgotts wird dich erdrücken, du —

Seneka.

Entrüste dich nicht, Polybius! Laß mich sterben. Zu was für Ausschweifungen verleitet dich deine Freundschaft gegen mich! Wie wäre es mir ergangen, wenn du, statt meiner, das Leben verlohren hättest. Ich hätte den Tod nicht gemieden, sondern ihn zehnfach gefühlt. Ach Freund, ach Redlichster unter den Sterblichen! Deine Freundschaft ist nur zum erstenmale zur Last. Ich kann dir meine Schuld nicht bezahlen, so gern ich es wollte! Wie viel vergnügter

gnügter würde ich sterben, wenn ich nur deinetwegen sterben könnte, und nicht weil es Nero befiehlt! — — Ach laß mich sterben, und erhalte du dein Leben zur Wohlfahrt der Welt. Es ist unedel, das Leben zu verachten, so lange man der Welt Nutzen schaffen, und glücklich seyn kann. Laß diejenigen es verachten, die Alter und Unglück zu Boden drückt, oder die es auf Befehl grausamer Regenten hingeben müßen. —

Der Hauptmann.

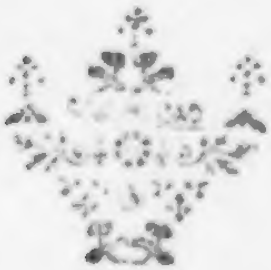
Verachte es also! Du mußt es hingeben. Wähle dir eine Todesart nach eigenem Gefallen. Verachte es — —

Seneka.

Ich will deine und deines Kaysers Freude nicht verzögern. Erlaube nur, daß ich von meinen anwesenden Freunden Abschied nehmen darf.

(Sie gehen ab.)

Ende der zwoten Handlung.



Dritte

Dritte Handlung.

Erster Auftritt.

Seneka mit verbundnen Adern, Pompeja Paulina, Piso, Fenius, Polybius, der Hauptmann und die Wache.

Seneka mit schwacher Stimme.

Es wird nicht nöthig seyn, daß ich mir die Adern wieder öffnen lasse. Schwachheit und Ohnmacht überfällt

mich schon, und ich fühle das Ende meiner Tage sich nahen. O ewiges, unbegreifliches Wesen! auf deßen Ruff das verwirrte Chaos, Leben und Gestalten, Schönheit und Ordnung annahm! das auch den denkenden, unsterblichen Geist des Menschen werden ließ! Ich furchte mich nicht vor dir zu erscheinen, ohngeachtet du mit mächtigem Arme die furchtbare Wage hältst, die die Thaten der Sterblichen richtet. Ich bin der Vernunft, die du mir zur Führerin gegeben, gefolgt. Nie hat mich Bosheit entehrt, nur Schwachheit hat mich zu Fehlern verleitet. — O welche Pracht, welche Herrlichkeit muß dich umgeben, da deiner Hände Werk, der Bau der Welt, die Sonne und der gestirnte Himmel mit so viel Majestät geschmückt ist! —

Pom-

Pompeja.

Du bist deiner Glückseeligkeit und dem Lohne deiner Tugend nahe, mein Seneka! Aber mich und deine Freunde läßest du zurück. Ach, wessen Schmerz ist dem meinigen gleich! Wer hilft mir meine Last tragen? Octaviens Tod hätte ich schon nicht überleben können, wenn ich dich nicht zugleich hätte verlieren müssen. Der Besitz deiner und deine Liebe überwog bey mir alle Pein, und schien mir der schrecklichsten Martern werth. Allein jetzo erdrückt mich die Hand des Unglücks! Nun ist mir des Tages Licht unerträglich! — Gerechter Himmel, warum tödtest du nicht gleich diejenigen, die du elend machst! Wie leicht ist der Tod, aber wie entsetzlich sind

eft seine Ursachen! — Doch endlich befreyt er von aller Quaal. Er wird mich auch davon befreyen! Ich will ihn schon finden. Ein kurzer Schmerz ist einem langen Uebel vorzuziehen. Ich will mit dir zugleich erblaßen, o du, die beste Helfte meines Lebens!

Seneka.

Der Tod wird mir nicht schwer, nur der Verlust deiner, o Pompeja; und der Verlust eurer, meine Freunde, wird es mir. Doch ihr werdet bald bey mir seyn, und ich bin glücklich genug gewesen, daß ich euch besaßen habe. O ihr vormals mein Wunsch und Trost, jetzt meine Quaal, lebt ewig wohl! Euer Glück sey euren großen Verdiensten gleich. Errettet

euer

euer Vaterland von der Knechtschaft, richtet die unterdruckte Tugend auf und wischet die Thränen von den Augen der Gerechten! Der sey unter euch der größte, der der willigste ist, die Glückseeligkeit Roms mit Ketten und Wunden, und alle seinem Blute zu erkauffen. —

Piso.

Ach, er stirbt, der größte unter uns! Er stirbt, und verliert all sein Blut fur die Glückseeligkeit Roms! Warum verhängst du seinem Tod, o Himmel! Warum verhängst du, daß ich dabey gegenwärtig seyn muß! Ich glaubte durch meinen Besuch, mein Gemüth zu erheitern, und Bilder, schwärzer als die Nacht des Todes, erfüllen es,

und werden niemals wieder daraus verlöschen! Künftige, weit entfernte Jahrhunderte werden deinen Fall bedauren, o Edelster unter den wenigen Edeln der Welt! und sie werden dem Wütrich fluchen, der ihn veranlaßt — Aber besorge nicht, daß deine Freunde jemals die Gesinnungen verleugnen werden, die sie deinem Umgange und deinem Unterrichte zu danken haben. Du wirst immer mitten unter uns seyn, wir werden glauben, daß dein Geist auf unsre Thaten sieht, daß seine Gegenwart uns umgiebt, wie der Aether, und bey allen zweyfelhaften Fällen werden wir uns befragen: wie würde dieß Seneka aufnehmen? — wie würde er handeln? — Kein dir unwürdiger Gedanke soll jemals deine Freunde entehren, und wem nur ein

Schat-

Schatten davon vor der Seele vorübergeht, den wird Abscheu und eine edle Angst erfüllen, wenn er an dich gedenkt. Er wird dein Bildniß seyn und ein heiliger Schauer wird sein innerstes durchdringen. —

Seneka.

Denkt nicht zu lange an mich und meinen Tod, meine Geliebtesten! Nur eine kurze Zeit beweinet euern Freund. — Mein Lebensende ist nahe! — Die Brust wird mir zu enge — Ich —

Polybius.

Ach, er stirbt! — Er ist erkaltet! — Himmel, warum muß ich ein Zeuge dieses Unglücks seyn! Was wird mei-

nen Verlust ersetzen; Nimmer werde ich diesen abscheulichen Tag vergessen, der mir meinen fürtrefflichen Freund, und dem menschlichen Geschlechte seine Zierde raubt. —

Pompeja.

Nun ist es um mich geschehen! Mein Seneka! mein Seneka! wie erschrecklich bangst du mich! Sage mir noch einmal, daß du mich liebst! — Er hat seinen Geist schon zu den Unsterblichen geschickt. — Ach, wer errettet mich von der Angst, die meine Seele überfällt! Unaussprechliche Martern zerreißen mich! Meine schwachen Füße zittern und erhalten mich nicht mehr, und die Brust wallt für unnatürlicher Spannung — Wo bist du, mein Seneka?

neka? Wo bist du? Kehre zu mir Verlaßenen zurück! — Nattern — Heere von Nattern eilen auf dich zu, und wollen dich tödten. — Seht, wie sie den schuppichten Leib krümmen! Hört, wie sie zischen! — Rettet ihn! o rettet meinen Geliebten! — Aber — wie ist mir! Unbeschreibliche Angst zerrüttet meine Natur. O Tod! nur du kannst mich von meinen Elend befreyen. O mein Seneka! — —

(Sie ersticht sich.)

Polybius.

Himmel, was für entsetzlicher Pein bin ich aufgehoben! Unglück folgt auf Unglück, und Jammer auf Jammer. O mein Freund, o meine Freundinn! In was für einem Zustande hinterlaßt ihr mich! Wie werde ich ohne euch die

Last

Last des Lebens ertragen! Die Ehre Roms und die Ehre des menschlichen Geschlechts ist dahin, und Nero und ihre Schande lebt! Wenn wirst du deine Rechte schützen, o Vorsehung! Wer wird das Werkzeug deiner gewißen Rache seyn! Piso, Fennus, ihr Edeln —

Seneka, der sich von der Ohnmacht erhohlt.

Ah! — Ist das Ende meiner Qual noch nicht vorhanden? — Eine Zeitlang hatte mich das Gefühl verlaßen, allein nun empört sich die Brust aufs neue — Himmel, was ist hier geschehen! — Pompeja in ihrem Blute! Entsetzlicher Anblick, der mich mehr beunruhiget, als alles, was ich jemals erlitten habe. — Pompeja! o Allzugetreue! Verzeuch, verzeuch, bis ich zugleich mit dir erblaße.

Oeffnet

Oeffnet mir die Binden, daß alle mein Blut dahin fließe! daß meines Elendes ein Ende werde! — —

(Pompeja wird weggebracht.)

Zweyter Auftritt.

Ein Bote und die Vorigen.

Der Bote.

Ein erschrecklicher Zufall verwüstet deine Vorwerke am Gestade des Meers, o Seneka! Ich bin abgeschickt, es dir zu sagen. Gewaltige Winde erhuben sich plötzlich, Finsterniß bedeckte den Himmel, so daß die Vögel der Nacht erwachten. Flammen führen aus der Erde. Sie trachte, als wenn alle Felsen des Grundes bis zum Mittelpunkte der Erde gespaltet würden. Die See schien zu klagen, erhub sich

und

und riß aus ihren Ufern. Viele Gebäude stürzten ein, vor der Macht der Wellen; und Schrecken und Angst erfüllte die ganze Gegend -- Allein, ihr Götter! was sehe ich! Nun weis ich, was dieser fürchterliche Zufall verkündiget hat. ---

Fenius.

Ja, leider, kannst du es hier sehen! Seuela, dein Herr, der größte und der tugendhafteste Mann unter allen Sterblichen, der Freund des Himmels und die Zierde der Natur, stirbt, auf Befehl des elendesten Bösewichts, den jemals die Erde getragen hat. Nicht nur die Seinigen werden den Tod des Edeln beweinen, sondern die weite Welt, die er belehret hat, und deren Glückseeligkeit er suchte. Der Himmel kündigt ihr durch die entsetzliche und wunderbare Begebenheit die Größe ihres Verlustes an --

Der

Der Bothe.

Ach, welch ein Unglücksbothe muß ich seyn! Die Wuth der Elemente hat Furcht und Schrecken in der Gegend, von der ich komme, verbreitet; aber die Nachricht, die ich ihr bringen werde, wird alle Bewohner derselben mit Verzweiflung erfüllen. Sie werden nun die wehklagende Stimme des Sturmes verstehen, und das rufende Meer wird ihnen sagen, daß Seneka, ihre Freude und ihre Glückseligkeit stirbt! Für Schmerz werden sie sich die Brust schlagen und das Haar sich von ihren Häuptern reißen. O gerechte Götter! o Seneka! o mein geliebtester Herr!

(Er geht ab.)

Letzter Auftritt.

Seneka, Piso, Polybius, Fenius, der Hauptmann und die Wache.

Seneka.

Nun nahet sich das Ziel meiner Tage! Athemlosigkeit und kalter Schweiß überfällt mich, und die Gegenstände schwimmen mir schon vor den Augen -- O Wesen aller Wesen, beflügle meinen Ausgang aus der Welt! --- Gehabt euch wohl, meine Freunde! Gehabt euch wohl! -- Ich -- sterbe!

(Der Vorhang fällt zu.)